د دراسات

محمد الشحّات

سرديات المنفى

الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧



رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(٢٠٠٦/٧/١٨٤١)

٨١٣
الشحات ، محمد
سرديات المنفى : الرواية العربية بعد ١٩٦٧م/ محمد
عبدالمجيد الشحّات .- عمّان : دار أزمنة ، ٢٠٠٥.
(٢٧٢) ص.
ر.إ.: (٢٠٠٦/٧/١٨٤١).
الواصفات:/ القصص العربية / / النقد الأدبي / / التحليل
الأدبي /

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل المكتبة الوطنية

رقم الإجازة المتسلسل ٢٠٠٦/٦/١٨٩٩
(ردمك) ISBN 9957-09-250-2

سرديات المنفى : الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧ : محمد الشحّات
الطبعة الأولى : 2006

أزمنة ®
أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤
ص.ب : ٩٥٠٢٥٢
عمّان ١١١٩٥ الأردن
شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط ٤
E.Mail:info@azminah.com
Website:http://www.azminah.com

لوحة الغلاف : ضياء العزّاوي (العراق)
تصميم الغلاف : أزمنة (الياس فركوح)
فرز وسحب الأفلام : Dots
الترتيب والإخراج الداخلي : أزمنة (إحسان الناطور، نسرين العجو)
الطباعة : شركة الشرق الأوسط للطباعة
تاريخ الصدور : آب 2006

دراسات

محمد الشحّات

سرديات المنفى

الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧

أزمنة

إهـداء

إلى...

مَنْ لا يزالون يقاومون إحباطات الواقع بمجازات الكتابة،

مَنْ أصبح «منْفَاهم» وجوداً متجدِّداً يضيف إلى معنى «الوطن»،

مَنْ «رحل» منهم عن دنيانا، أو «أُبْعِد» عن عالمنا،

... إلى هؤلاء وأولئك أُهْدي هذا النصّ.

فهرس

الفصل الأول

جدل الزمان ـ المكان

الفصل الثانى

المنْفَى والسرد وحدود النّوع الأدبي

الفصل الثالث

سرديّات المنْفَى: المجاز والهوية

مقدّمة

-١-

يقول إدوارد سعيد في معرض حديثه عن بواعث النَّفْي، وآثاره على من يخوض تجربته :

«المَنْفَى هو أحد أكثر الأقدار مدعاةً للكآبة. وفي أزمنة ما قبل العصر الحديث كان الإبعاد عقابًا مرعبًا بصفة خاصة، لأنه لم يكن يعني فقط أعوامًا يعيشها الإنسان تائهًا بدون هدف، بعيدًا عن الأسرة وعن الأماكن المألوفة، بل يعني أيضًا أن يكون أشبه بمنبوذ دائم، لا يشعر أبدًا كأنه بين أهله وخلاّنه، لا يتفق البتّة مع محيطه، لا يتعزّى عن الماضي، لا يذيقه الحاضر والمستقبل إلا طعم المرارة(...).

والمَنْفِيّ يعيش حالة وسطية، لا ينسجم تمامًا مع المحيط الجديد ولا يتخلص كليًا من عبء البيئة الماضية، تضايقه أنصاف التداخلات وأنصاف الانفصالات، وهو نوسْتَلْجِيّ وعاطفي من ناحية، ومقلِّد حاذق أو منبوذ لا يعلم به أحدٌ، من ناحية أخرى...» (١).

هكذا، تُضفي تجربة النفي ظلالها علي الإنسان المَنْفِيّ، من حيث هو كائن منبوذ دائماً يحيا في زمان ومكان غريبين عنه، وإلى جوار بشرٍ آخرين يلفظونه ولا يألفهم. وفي ضوء النص السابق الذي أورده إدوارد سعيد، حيث الحديث عن المنفى والمنفيين وإشكالات الهوية، وطرائق تمثّل الخطاب الروائي العربي لهذه الإشكالات كافة، يمكن القول إن علاقة الذّات بالهوية، والأنا بالآخر تتجلّى - بطرائق سرديةٍ وجماليةٍ متعددةٍ - في عددٍ غير قليل من قطاعات الرواية العربية الحديثة، مثل روايات المنفى، وروايات الغربة، وروايات الشرق والغرب، وروايات صراع الحضارات،... إلخ. وعلى الرغم من ذلك، لم تتبلور

بدقة منهجية كافية الحدود تفرّق بين مفهومي «المنفى» و«الغربة» على مستوى النقد الروائي العربي، فثمة تداخلاتٌ كثيرةٌ قائمةٌ بينهما، فضلاً عن تداخلاتٍ أخرى تصوغها علاقة الأنا بالآخر في الخطاب الروائي العربي؛ إذ يحيل بفضائه الشاسع إلى رواية الشرق والغرب، ورواية السجن (أو القمع)، ورواية الهجرة (أو المهجر)،...إلخ.

من هنا، يسعى هذا الكتاب بدايةً، وضمن أهدافه المتعددة ـ من الناحيتين النظرية والتطبيقية ـ إلى فضّ الاشتباك بين مفهومي «المنْفَى» و«الغربة» من خلال بحث نقدي يحلِّل الخطاب الروائي العربي من زاوية الاهتمام بتيمة «النفي» أساسًا في الرواية العربية، عبر مدخل بعينه هو «السرد»، بكل ما يكمن خلف هذا الاصطلاح من اتجاهات ونظريات مختلفة تلتفّ حول السرد بوصفه علماً (السرديات Narratology)، وعبر عددٍ من التساؤلات التي تشكِّل المداخل الأساسية للكتاب:

ما «المنفى»؟ وما الفرق بينه وبين «الغربة»، كما تصوغهما الرواية العربية الحديثة بعد عام ١٩٦٧؟ ما صورة «المنفَى» ـ وصورة المنفِيّ، من ثمَّ ـ في الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧؟ كيف يتم التعبير عن هذه الصورة سرديًا؟ ومن أية هوية ينبثق خطاب المنفيين؟

يمكن القول، بدايةً وقبل الدخول في تداعيات تنظيرية ، إن «رواية المنفى» رواية تعالج موضوع «المنْفَى» (من حيث هو اغتراب مكاني عن الوطن) بشكل رئيسي، أو هي رواية تتخذ من تيمة النّفْي ـ أو الاستبعاد، أو الإبعاد، أو الإقصاء عن الوطن، أو النبذ، أو الطرد، قهراً أو قسرًا وبطريقة مباشرة، نتيجة عوامل سياسية أو اجتماعية، أو كليهما معاً ـ مرتكزاً أساسياً، بحيث تشكل تجربة المنفى أهم القضايا التي يُنتجها الخطاب الروائي، وتصبح بؤرة للعملية السردية كلها، بغض النظر عن كون المؤلف الحقيقي عانى فعل النفي على مستوى الواقع الفعلي أم لا: [ولن تجد كاتبًا، في حقيقة الأمر، تعامل مع المنْفَى في الرواية ـ كما تفترض هذه الدراسة ـ دون أن يكون قد خَبِر المنْفَى على مستوى الفعل بدرجة أو بأخرى في فترة من فترات حياته، كما لن تعدم كاتباً أو كاتبة وقَع عليه (أو عليها) حدّ النَّفْي أو الإقصاء أو النبذ أو الطرد إلا وله (أو لها) نصّ أدبي أو مبحث أو مقال أو رسالة في أحوال المنفيين أو في مقاماتهم].

من هنا، ومن خلال هذا التصور الأوّلي الذي يتسق وطبيعة المقدّمة التمهيدية، استدعى مفهوم «رواية المنفى» عددًا من التساؤلات والمحدِّدات التي وضعها الباحث في اعتباره في أثناء صياغته حدود المفهوم، حتى وإن تكشَّف له فيما بعد أن بعضًا منها قد يخرج عن حدود موضوعه بطريقة أو بأخرى؛ من بينها:

(أ) هناك كُتَّاب خَبروا تجربة النفي، أو تم إقصاؤهم عن أماكنهم، أو تركوا أوطانهم وديارهم لسبب أو لآخر، لكنّ كتاباتهم تعالج هذه التجربة بطرق فنّية تتفاوت ما بين طرح المَنْفَى بطرق مباشرة، أو الاكتفاء بمحض إشارات ضمنية إلى تجربة المنفى أو النفي في رواياتهم: كحليم بركات («عودة الطائر إلى البحر»، «طائر الحوم»)، وحنّا مينة (الثلج يأتي من النافذة)، وسعدي يوسف (مثلّث الدائرة)، ومريد البرغوثي (رأيتُ رام الله)، وواسيني الأعرج (ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري)، وبهاء طاهر (الحب في المَنْفَى)، وجمال محجوب (أجنحة الغُبار Wings of Dust).

(ب) هناك كُتَّاب عانوا فعل النفي في مرحلة ما من مراحل حياتهم، علي مستوى الواقع، وتعالج كتاباتهم هذه القضية إما بطريقة تجعل من فعل النفي محرّكا لفعل السرد وحافزاً لسلوك الشخصيات ودوافعها، أو بطريقة تجعل فعل النفي فعلاً مضمراً يكمن في البنية العميقة للنص الروائي. وهنا تدخل قضية المنفى في علاقة جدلية مع قضايا أخرى مثل: السياسة، والحب، والاغتراب، والهجرة، وصراع الحضارات أو لقاء الشرق والغرب،.. إلخ: كالطيّب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال)، وعبد الرحمن منيف («الأشجار واغتيال مرزوق»، «المنبتّ - مدن الملح»، «شرق المتوسط»، «الآن - هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى»، «عالم بلا خرائط» بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا)، وغائب طعمة فرمان (خمسة أصوات)، وإميل حبيبي (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)، وغسّان كنفاني (رجال في الشمس)، وجبرا إبراهيم جبرا («البحث عن وليد مسعود»، «السّفينة»)، حيدر حيدر («وليمة لأعشاب البحر»، «الزمن الموحش»)، وفيصل حوراني (سمك اللُّجَّة)، وأحمد إبراهيم الفقيه (ثلاثية: «سأهبك مدينة أخرى»، «هذه تخوم مملكتي»، «نفق تضيئه امرأة واحدة»).

وبذلك تطرح هذه الروايات سؤالاً مهمّاً مؤدّاه: كيف يمكن التفرقة بين «رواية المنفى» العربية ورواية: الغربة (أو الاغتراب) - الشرق والغرب (أو لقاء الحضارات) - الهجرة (أو المهجر) - السجن (أو القمع)؟

(جـ) هناك كُتَّاب اختاروا وطناً آخر (أو مجتمعاً بديلاً) واندمجوا فيه دون إحساس بالنفي، ولم تعبّر رواياتهم عن المَنْفَى، بل راحت تقدّم وجوهاً شتّى للاغتراب المكاني، إلى جوار أشياء أخرى: كغالب هلسا («الخماسين»، «ثلاثة وجوه لبغداد»،...)، وأهداف سويف («في عين الشمس In the Eye of the Sun»، «خارطة الحب The Map of Love»).

(د) هناك كُتَّاب أقليّات عبَّروا عن شعوبهم بشكل عام، سواء بالتأكيد على فكرة «المنفى الجماعي» أو ربما دون طرح لموضوع المنفى أو النفي بطريقة مباشرة فلجأوا إلى بلاغة المقموعين التي تستعين

بأساليب كنائية ورمزية تبتعد عن التصريح وتحتمي بالتلميح والتورية: كسليم بركات («معسكرات الأبد»، «عبور البَشْروش»)، وإدريس عليّ («دنقلة»، «انفجار جمجمة»، «النّوبي»).

(هـ) هناك كُتَّاب اهتمّ بعض إنتاجهم الفنّي برصد تجليّات ظاهرة بعينها مثل ظاهرة الهجرة من مصر إلى البلدان العربية في السبعينيات: كيوسف القعيد («وجع البعاد»، «بلد المحبوب»)، وإبراهيم عبد المجيد (البلدة الأخرى).

(و) هناك كُتَّاب متنوّعو الإنتاج، وفكرة المنفى تمثل حيزاً ضئيلاً من رواياتهم أو هم يكتفون بمجرد إشارات ضمنية متناثرة في رواياتهم: نجيب محفوظ (الفصل الأخير من «الحرافيش» ويتضمَّن عودة الناجي «الحفيد» بعد طول غياب)، وفتحي غانم (الساخن والبارد)، وجمال الغيطاني («رسالة الصبابة والوجد»، «كتاب التجليّات»)، وصنع الله إبراهيم (نجمة أغسطس)، وجميل عطية إبراهيم (والبحر ليس بملآن)، ومحمد البساطي (المقهى الزجاجي) ، وعلاء الدّيب («أطفال بلا دموع»، «قمر على المستنقع»، «عيون البنفسج»).

(ز) هناك كُتَّاب مزدوجو الهوية، يحملون وعياً عربياً ولساناً أجنبياً، وتطرح رواياتهم هذا الازدواج بين الوعي بالثقافة العربية الأم والوعي باللغة (أو اللسان) الآخر، وهي ظاهرة يمثِّلها كُتَّاب المغرب العربي وكاتباته الذين يمارسون (واللاتي يمارسن) الكتابة بالفرنسية: كمالك حدّاد («سأهبك غزالة»، «ليس في رصيف الأزهار من يجيب»)، وآسيا جبّار (واسع هو المعتقل So Vast the Prison)، وإتيل عدنان (الست ماري روز)، ومحمد ديب (ثلاثية: الدار الكبيرة، الحريق، النّول) [وآخرين مثل: أمين معلوف، والطاهر بن جلّون، وعبد الكبير الخطيبي (عشق اللسانين Love in Tow Languages)، وكاتب ياسين، .. إلخ].

ونظرًا لكون الرواية العربية الحديثة مرّت، ولا تزال تمرّ إلى الآن، بمراحل شتّى من التغيرات والتحولات الاجتماعية والثقافية، فلم يكن من الصّواب المنهجي في شيء - من وجهة نظر الباحث على الأقل - تحديد (أو حصر) النصوص المركزية في هذا الموضوع في مدى زمني محدود بعيداً عن استقراء عدد كبير من قطاعات الرواية العربية الحديثة قبل الوقوف على مصادر الدراسة الروائية الأساسية بدقّة. لذا، فقد افترضت الدراسة، منذ تولّد بذرتها الأولى ، أهمية اختيار نماذج نصيّة دالّة، في هذا السياق، من بلدان عربية متباينة ومن حقب زمنية مختلفة، وإن كانت ترجع كلها - أو معظمها غالباً - إلى فترة ما بعد العام ١٩٦٧، من حيث هو علامة فاصلة بين مرجعين زمنيين (وثقافيين)

مختلفين؛ إذ حدثت بعده كثير من الهجرات إلى البلدان العربية والأوروبية.

ما يهمّنا، في سياق هذه المقدمة بصفة خاصة، هو تحديد النصوص المركزية في هذا الموضوع، التي تتصل بقضية النفي أو المنفى في الخطاب الروائي العربي لكُتّاب (أو كاتبات) مِمّن كتبوا عن المنْفَى، سواء عانوا (أو عانَيْنَ) مرارات النفي على مستوى الواقع قبل أن تتمثّله نصوصهم من الناحية الفنّية أم لا؛ لأننا بصدد دراسة نصّية تحليلية تنهض على تحليل الخطاب الروائي لروايات المنفى العربية التي تناولت هذه القضية من أبعاد ومنظورات مختلفة قد تتصل بالمؤلف أو المكان أو الزمان أو السياق الاجتماعي والثقافي الذي أُنتج فيه النص، بموازاة ذلك السياق الذي يُنتجه، أو يعيد إنتاجه على الدوام، الخطاب الروائي العربي.

-٢-

هكذا تتكوّن مجموعة النصوص الروائية الأساسية التي اعتمدها هذا الكتاب بالتحليل، والتي كُتبت باللغة العربية أساساً، من خمس عشرة رواية لاثني عشر كاتباً عربيّاً، هي وفقاً لزمن صدور طبعاتها الأولى (٢) :

- غسّان كنفاني : رجال في الشمس، [١٩٦٣].
- حليم بركات : عودة الطائر إلى البحر، [١٩٦٩].
- حنّا مينة : الثلج يأتي من النافذة، [١٩٦٩].
- إميل حبيبي : الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، [١٩٧٤].
- جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود، [١٩٧٨].
- عبد الرحمن منيف : شرق المتوسّط، [١٩٧٥].
- .... : المنبتّ، الجزء الرابع من خماسية (مدن الملح)، [١٩٨٩].
- .... : «الآن.. هنا» أو شرق المتوسط مرة أخرى، [١٩٩١].
- حيدر حيدر : وليمة لأعشاب البحر، [١٩٨٣].
- سليم بركات : معسكرات الأبد، [١٩٩٣].
- .... : الفلكيّون في ثلاثاء الموت - «عبور البَشْروش»، [١٩٩٤].
- بهاء طاهر : الحب في المنفى، [١٩٩٥].
- إبراهيم نصر الله : طيور الحَذَر، [١٩٩٦].

● واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ـ محنة الجنون العاري، [١٩٩٧].
● مريد البرغوثي : رأيتُ رام الله، [١٩٩٧].

وبالإضافة إلى ما سبق، فإن ثمّة حضوراً واضحاً، وعلى فترات متباينة من فصول هذا الكتاب، لمجموعة كبيرة من النصوص السرديّة العربية (الروائية والقصصية) التي تتناول قضية المنفى بطريقة أو بأخرى بدءاً بتلك التي يتضمن عنوانها كلمة «المنفى» أو ما يرادفها، حتى وإن لم تندرج تحت المفهوم الذي صاغه الباحث (ومثال ذلك: أبو المعاطي أبو النجا: «العودة إلى المنفى» ـ ١٩٦٩، ويوسف جوهر «أمّهات في المنفى» ـ ١٩٨٣، وسامي النصراوي «الصعود إلى المنفى» ـ ١٩٨٨، وإبراهيم الدرغوثي: «الدراويش يعودون إلى المنفى» ـ ١٩٩٢، وفيصل عبد الحسن: «عراقيون أجناب» ـ ١٩٩٩)، فضلاً عن تلك النصوص الروائية التي كتبها كُتّاب وكاتبات عرب باللغة الإنجليزية (مثل: جمال محجوب، وليلى أبو العلا،..) أو الفرنسية (مثل : إتيل عدنان ، وآسيا جبَّار ، وعبد الكبير الخطيبي، ومالك حدّاد،..) في هذا السياق نفسه. وهي نصوص جديرة، بحقّ، بدرس مستقلّ من منظور مقارن يعي جدل الهويتين اللتين يتأرجح بينهما وعي المنْفِيّ: اللغة/الثقافة «الأُمّ» واللغة/الثقافة «البديل». لكنّ الباحث قد ارتأى أن تقوم جميعها بدور النصوص الثانوية بالنسبة إلى دراسته التي تنطلق من نصوص روائية عربية الثقافة واللغة (أو الكلام واللسان). ولن يتناول الباحث هذه المجموعة الأخيرة من النصوص ذات الهوية المزدوجة بالتحليل أو الدَّرْس المستفيضين (وربما يفعل ذلك في وقت لاحق)، لكون أغلبها على الأقل نصوصًا مكتوبةً بغير اللغة العربية أساسًا، ودون أدنى درجة من درجات التراتب القيمي أو التجاهل؛ لأن الباحث قد أفاد منها إفادات جمّة سواء فيما طرحته من تيمات شكّلت وجوهاً مختلفة للمنافِي العربية أو فيما صاغته من تقنيات وطرائق سردية متنوعة تشابهت ـ أو اختلفت ـ مع مادة الدراسة الرئيسية، فالكُلُّ حاضر في موضعه من هذا الكتاب وحسب مقتضيات المنهج المتَّبع وبما لا يحيد بالباحث عن المجرى الذي حفرته الدراسة لنفسها وسط هذا العدد الكبير من مرويّات المنْفَى العربية.

لقد تمثَّل طموح هذه الدراسة الأكبر في إعادة قراءة قطاع عريض من قطاعات الرواية العربية الحديثة ألا وهو «سرديّات المنافِي العربية»، من منظور «السرديات ما بعد البنيوية»، ومناقشة كثير من المقولات والمفاهيم التي أحاطت بتاريخ الرواية العربية الحديثة في علاقتها بالآخر من منظور جمالي مغاير لا يغفل الوعي بالتقنيات التي مارسها الكُتَّاب العرب المنْفيّون في تشكيل نصوصهم الإبداعية ولا يزال البعض منهم يمارسها إلى الآن مع بدايات القرن الحادي والعشرين، في الوقت ذاته الذي تسعى مثل هذه القراءة سعياً حثيثاً نحو عدم إغفال خصوصية رواية المنْفَى العربية التي تشكّلت في سياق من

القمع والحصار والنَّبْذ والمطَارَدة عبر مراحل ممتدة في الزمان والمكان العربيين، وفي ضوءٍ من الجدل والحراك الثقافي والاجتماعي العريض الذي أفرز هذا الجماع من النصوص الروائية العربية المتنوعة.

-٣-

ثمة دور جوهري قد لعبه الثالوث ماركس K. Marx (١٨١٨–١٨٨٣م) ونيتشه F. Neitzsche (١٨٤٤–١٩٠٠م) وفرويد S Freud (١٨٥٦–١٩٣٩م) في تاريخ الفكر الإنساني عامة والفكر الغربي تحديدًا منذ القرن التاسع عشر؛ إذ أسَّسوا إمكانية قيام تأويل جديد يتجاوز تقنيات القرن السادس عشر الذي اعتمد، بصفه خاصة، علي كل من فرانسيس بيكون F. Bacon (١٥٦١–١٦٢٦م) ورينيه ديكارت R. Descartes (١٥٩٦–١٦٥٠م). ولا تزال أفكار هذا الثالوث (حول المادية والمجتمع والطبقة، أو موت الإله وتجلّي الإنسان الأعلى «السوبر» ثم العود الأبدي، أو تواري الوعي وصدارة اللاوعي) فاعلةً في تاريخنا الفكري الحديث والمعاصر الذي يضجّ بحركات «الحداثة» و«ما بعد الحداثة» و«الكولونيالية» و«ما بعد الكولونيالية» و«ما بعد الماركسية» و«ما بعد الفرويدية»، وغير ذلك كثير من المفاهيم التي تتوارى خلف البادئة «ما بعد ـ Post»، الأمر الذي يؤكد أن ثمة تحولاً شاملاً للنماذج الإرشادية Paradigm في النظم الثقافية والاجتماعية والاقتصادية يجري بعجلة تزايدية.

فمنذ أن أعلن رولان بارت R. Barthes (١٩١٥–١٩٨٠) الناقد البنيوي الفرنسي الشهير تمرّده على الحركة «البنيوية» إرهاصًا بميلاد اتجاه «ما بعد بنيوي»، احتلَّ مفهومه عن «موت المؤلف» (٣) موضع الصدارة في الفضاء ما بعد الحداثي، أو ما بعد البنيوي بصفة عامة، وغدا موت المؤلف أو الكاتب وبزوغ مفهوم «الكتابة» هو ما يتطلبه ولادة القراءة والقارئ على حدّ تعبير بارت (٤).

وفي مثل هذا الفضاء الثقافي الذي يمور بالتغير والحِراك الاجتماعي، تأتي إلى صدارة المشهد النقدي المعاصر أصوات تنادي بإعادة الاعتبار إلى كثير من المفاهيم والقضايا التي غابت ـ وربما توارت ـ مع حركات المدّ الشكلي والبنيوي، مطالبةً بوضع مفاهيم من قبيل «الثقافة» و«اللغة» و«الهوية» و«القومية» ـ فضلاً عن موضوعات مشتركة اجتمع عليها دارسو توجّهات هذه المداخل النقدية مثل فكرة «المَنْفَى» و«الانتماء» و«اللا انتماء» ـ موضع المساءلة والدرْس (٥).

لذلك، يعتمد منهج هذا الكتاب، وهو دراسة تحليلية بالأساس، المبدأ الذي تقوم عليه السرديات ما

بعد البنيوية بوصفها اتجاهات ـ أو نظريات ـ تجاوزت مفهوم «الشكل» أو «الخطاب» بمعناه الضيق عند جيرار جينيت مثلاً، أو عند غيره من السرديين البنيويين وانتقلت إلى مفهوم «السياق» بأبعاده المختلفة الذي مثّله في مدّه الأقصى ما يُعرف الآن بدراسات «النقد الثقافي». وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا الكتاب يفيد ـ كلما لزم الأمر وبما لا يتعارض مع المنطلقات المنهجية الرئيسية ـ من «نقد ما بعد الاستعمار» أو «نقد ما بعد الكولونيالية Post-Colonial Criticism»، وهو ما استوجب استعانةً نظريةً أساسيةً بكتابات كل من ميخائيل باختين M. M. Bakhtin (١٨٩٥-١٩٧٥) وإدوارد سعيد وفريدريك جيمسون على وجه التحديد، فضلاً عن آخرين ممن سعوا في الاتجاه ذاته قاصدين إلى تجاوز ذلك الفصل الحاد بين «الشكلي» و«الاجتماعي» أو بين «الجمالي» و«الثقافي» كما سوف يرد في المدخل النظري باستفاضة.

هوامش المقدمة

(١) إدوارد سعيد صور المثقف : محاضرات ريث سنة ١٩٩٣ ، نقله إلى العربية : غسان غصن ، راجعته منى أنيس ، دار النهار، بيروت، ط٣ ، ١٩٩٧ ، ص ص: ٥٧-٥٩.

(٢) سوف تمثّل هذه المجموعة من النصوص الروائية ـ نظرًا لتميّز تيمة المَنْفَى فيها، فضلاً عن التقنية والنوع ـ المادة الأساسية التطبيقية التي سوف نقوم بتحليلها على مدار هذا الكتاب. أما باقي المادة الروائية، من روايات منفَى عربية اللغة والثقافة، أو إنجليزية اللغة كتبها كتّاب عرب، أو مترجمة إلى العربية، فلسوف يبقى حضورها حضور التشابه والاختلاف والجدل الذي لا يهدأ مع المادة الأساسية، سواء من حيث طرائق تمثيل السرد تيمة النَّفْي ، أو تواصل أنماط الشخصيات، أو تنوع المجازات والصور.

ولعلَّ من يتأمّل مادة هذه الدراسة الأساسية، قد يرى أنه يمكن استبعاد نصّ غسّان كنفاني (رجال في الشمس) (١٩٦٣) لكونه يخرج عن المحدِّد الزمني الذي افترضته الدراسة لنفسها (من عام ١٩٦٧ إلى عام ٢٠٠٠)، ونصّ (رأيت رام الله) لمريد البرغوثي، لأنه ليس نصًا روائيًا، بل نصّ سيَر ذاتي. ومن وجهة نظر الباحث، فإن كلا النصَّيْن لا يمكن استبعاده من دراسة تنهض على سؤال «السرد في روايات المنفى» . وما السرد إلا الوجه التقني لسؤال النّــوع الأدبي Genre. وكلا النصَّيْن أيضًا يتعامل مع فكرة النّوع بدرجة من الحرّية تكشف عن آفاق تيمة «المَنْفَى» وفاعليتها في العملية السردية؛ أقصد إلى شكلي «النّوفيللا» في رواية (رجال في الشمس) و«السيرة الذاتية الروائية» في نصّ (رأيت رام الله). وكلاهما يطرح وجهًا مختلفًا للمَنْفَى العربي (العالم، والتيمة، والتقنية) بما يضيف إلى هذا الكتاب ولا يمكن إغفاله بحال تحت دعوى محدِّد زمنيّ أو نوعيّ.

(٣) يختم رولان بارت مقاله عن «موت المؤلف» بعبارة: «إنّ ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف». انظر:

رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣، ص ص: ٨١-٨٧. وانظر أيضًا:

جابر عصفور: آفاق العصر، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ص: ١٦٤-١٦٥.

(٤) إذا كان مفهوم بارت «موت المؤلف» قد أحدث كل هذا الدَّوي النقدي والثقافي (منذ تاريخ نشر المقال للمرة الأولى بالفرنسية عام ١٩٥٩).. فماذا يمكن أن يحدث من تحولات للمشهد الثقافي العالمي بصفة عامة بعد حادث الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١؟ وما انعكاسات هذا الحادث/ «الحدث» على المشهد الثقافي العربي وخطاب النقد الأدبي في العالم الثالث ككل؟

لمتابعة أصداء مثل هذه التساؤلات حول هذا الحادث، دلالاته وآفاقه المحتملة، انظر:

ـ نعوم تشومسكي: ١١ سبتمبر، ترجمة: إلهام العيداروس، ماجي ميشيل ، عبد العظيم الورداني ، ميريت ، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.

ـ ج. دريدا: ما الذي حدث في «حدث» ١١ سبتمبر؟ ترجمة: صفاء فتحي، مراجعة: بشير السباعي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

(٥) كان هذا التوجّه، من قبلُ، يندرج تحت اسم «الأدب المقارن»، فيما تمّ استدعاؤه مرة ثانية في تسعينيات القرن العشرين تحت اسم «النقد الثقافي» و«نقد ما بعد الكولونيالية». انظر:

سوزان باسنيت: الأدب المقارن ـ مقدمة نقدية، ترجمة: أميرة حسن نويرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ص: ٤٥، ٤٧، ٥٢.

وتعتبر باسنيت أن مصطلح «ما بعد الكولونيالية» ـ وتترجمه المترجمة دائمًا «ما بعد الاستعمار»! ـ أهمَّ تطور حدث في «الأدب المقارن» في القرن العشرين.

مدخل نظري

مدخل

أولاً : المنفى والسَّرْد

ثانياً : رواية المنفى العربية بعد عام ١٩٦٧:

المفهوم ، النوع، الهوية.

ثالثاً : مرويّات المنفى:

من التصوّر إلى الإجراء

• أولاً : المَنْفَى والسَّرْد

١ ـ ١

تُلقي تجربة النفي بظلالها على الإنسان، أينما حلَّ أو ارتحل؛ فالمَنْفَي يستند إلى وجود المرء الأصلي، (أو الأصلاني Originality)[١]، وحبّه له، ووجود وشائج حقيقية تربطهما والأوضاع التاريخية الحديثة الناجمة عن سياسات القمع، والتهجير، والضغوط السياسية، ووأد الحرّيات، وكلها ظروف دفعت الكثير من المبدعين والفنّانين والفلاسفة والمفكرين والموسيقيين إلى الارتحال ـ أو الإبعاد، أو النزوح، أو الإقصاء ـ عن الأوطان، والبحث عن أمكنة بديلة أو مجتمعات أخرى يصوغون فيها رؤاهم. وقد نجح مبدعو المنافي، وكذلك المغتربون عن جماعاتهم، في إقامة «ثقافة تُخْم» [٢]، أو «حدّ»، أو «حَرْف»، في تلك المدن التي آوتهم أو لجأوا أو نُفُوا إليها وهي ثقافة مقاوِمة ومضادة لجماليات الحداثة الرائجة؛ لأنها ثقافة ساهم في إنتاجها آداب المقموعين والمهمَّشين والمنبوذين والمنفيّين الذين يعارضون جماليات «المركز» ويقفون منها موقف النقيض، كما أتاحت لهم مدن المنافي هاته أيضاً موقعاً بينيّاً يرفض تلك الحدود الفاصلة بين النظم المعرفية والثقافات المختلفة ويأبى أشكال التراتب الثقافي والاجتماعي كافّة.

وبواعث النفي تتمثل في أسباب شتَّى، يجمعها في النهاية فكرة «العقاب»، إلا أن ثمة فروقاً بين «المنفيين» ـ طَوْعاً أو كَرْهاً ـ و«اللاجئين» و«المغتربين» و«المهاجرين»، وإن كانت مصائرهم وأوضاعهم القانونية كثيراً ما تمتزج وتتداخل. وفي أكثر من موضع يردّ إدوارد سعيد[٣] المَنْفَى إلى كونه «ينبع من ممارسات قديمة قدم الدهر أهمها الإبعاد». أما «اللاجئون Refugees» فإنهم ينتمون إلى عصر الدولة الحديثة، وباعتبارهم مواطنين في دولة ما، يتقرّر أنهم قابلون للاستبعاد، فيرحلون أو يُجبرون على الرحيل، وهنا يتحولون إلى أغراب في الدولة التي تؤويهم. و«كلمة لاجئ Refugee» قد أصبحت كلمة سياسية تشير إلى أسراب من الأبرياء الحائرين الذين يحتاجون إلى مساعدات دولية ملحّة، بينما كلمة «منْفِيّ Exile» تحمل في طياتها مِسّة من العزلة الروحانية».

و«المغتربون Expatriate voluntarily» هم «أُناس اختاروا العيش في بلد غريب لأسباب شخصية واجتماعية. ولكنهم لم يُجبروا على ذلك، حالهم في ذلك حال همنجواي وفيتزجيرالد (. . .)، ولكنهم قد يشاركون «المنفِيّ» بعض الشعور بالوحدة والاغتراب».

أمـــــا «المهاجرون Emigrant» فهم حالة مزيج من أشياء عدة. والمنفيّون مهاجرون باعتبارهم لا يعـيشـون فـي مـوطنهـم الأصلي، ولكـنّ المهـاجـر هـو، بالتـحـديد، «مَنْ يهـاجـر إلى بلـد جـديد لأسباب سياسية أو غيرها. أي أن باستطاعته الخيار، وهو ما لا يُتاح للمنْفِيّ». وتتفـق نانســـي برج Nancy E. Berg(٤) مع إدوارد سعيد في عدّ الاختلاف بين المنفِيّ والمهاجر يتمثل في فكرة «الإقامة»، فالمهاجر ينقل معه فكرة «البيت» سعياً إلى الاستقرار لا العودة. كما تشير إلى أن المنْفِيّ هو دائماً مغترب في مرحلة أو أخرى من مراحل قَدَره.

وفي تفـرقـة دالّة، داخل هذا السيـاق نفسـه، يميّز حليم بركـات(٥) بين «النفْي القسـري» و«النفْي الطوعي». ففي الحالة الأولى يُطرد المنفيّ من بلده بقرار سياسي من قِبل السلطة. وفي حالة «النفي الطوعي»، بما يرافقه من إحساس عـميق بالغـربة، ينعـزل الكاتب داخل بلده (نفْي داخلي)، أو قـد يهـاجـر هرباً من الاضطهـاد إلى بلد آخر يؤمّن له الحرية والعمـل والظروف التي يفـتـقدها في بلاده. وتمثل رواية نجيب محفوظ (ثرثرة فوق النيل) حالة النفي الطوعي الداخلي دون الهجرة، أو هي هجرة نحـو الداخل. أما رواية جبرا إبراهيم جبرا (السفـينة) فتـمـثل نفيـاً طوعيـاً خـارج البلد، بعيـداً عن الضغوط اليومية.

وعلى الرغم من قـسـوة تجـربة النفي، وضـراوة وطأتهـا، فـإنهـا تضـفـي الكثـيـر من الخـصـائص المتضافرة، ما بين السلب والإيجاب، على رؤية المنفيين للعالم والإنسان والأشياء. فالمنفِيّ «ينظر إلى العالم أجمع باعتباره أرضاً غريبة» (٦)، ويكثِّف المنْفَى من شعور المنْفِيّ بأهميته الشخصية فتتضخَّم ذاته، ويتحول منزل الأسرة المتواضع في ذاكرته إلى قصر منيف، أو تتحول الحديقة المتواضعة على مسـتوى الواقع إلى «ضـيـعة متراميـة الأطراف» على مسـتويي الذاكـرة والمخيّلة؛ فالمنفَى يُعـمِّق من رومانسية الشخص المنْفِيّ(٧)، كما أن العناد والمغالاة، والمبالغة في الكلام (الاسترسال)، والإصرار الـذي لا يـلين، والعـداء الجـارف للغـرباء، كلهـا ـ إلى جوار ملامح أخرى ـ مـن أساليب الحيـاة في المنْفَـى. ومــع ذلك، فالقـول بـأن للمنفَـى فـوائـد ومسـرّات ـ كـمـا أشـار كـل مـن چـورج لامـينـج G. Lamming الذي عـبَّـر عن هذه الفكرة في كـتــابه «مُـتَع المنفَى The pleasures of Exile» (١٩٦٠)؛ واعتبر نفسه من سلالة المستعمِرين الذين تمّ استعمارهم في آن واحد(٨)، وچوليا كريستيڤا J. Kristeva التي طرحت الفكرة نفسها، وكانت تتساءل عن مباهج المنفى: «كيف يتسنّى للمرء أن يتجنّب الغرق في حمأة الفطرة السليمة دون الاغتراب عن بلده ولغته ونوعه وهويته»(٩) ـ هو تسطيح لما يُحدثه المنْفَى من بَتْر وتشويه، وما يجرّه من خُسْران وضياع على ضحاياه؛ إذ المنفَى كالموت، «والمنفى والسعادة لا يمتزجان»(١٠).

١ ـ ٢

تتـفق أغلب المعـاجم العـربيـة حـول جـذر كلمـة «المَنْفَى ؛ أي «النَّفْي» الذي يعني : الطرد ، والإبعـاد[١١] ، والإقـصـاء ، والنبـذ ، والتنحـيـة . و«المَنْفَى» : مكـان النفْـي ، والجـمع منـافٍ[١٢] ، والنَّفْي : خلاف الإيجاب ، ومنه أدوات النَّفْي : أي أدوات اللا إثبات التي تدل على عدم وقوع (أو انتفاء) الخبر أو الحدث .

أما المعاجم الإنجليزية فتصل الكلمة بدالّ «الخروج» مطلقاً ، فالمنْفِيّ Exile هو «من يُرغَم على الخروج من بلدته أو مدينته ، وبخاصة لمدة زمنية طويلة ، وكثيراً ما يكون عقاباً . والكلمة مشتقة من مادة Exsilium اللاتينة»[١٣] . ويجمع مدلول الكلمة الإنجليزية Exile بين المنْفَى (المكان) والمنْفِيّ (الشخص) . والمقطع (Ex) يعني الخروج مطلقاً ، إما الخروج من الوجود Existence (أي الموت) ، أو من الوطن ، أو من البيت . ولمصطلح المنْفَى ـ في الإنجليزية ـ حقل دلالي يدور في فلكه الكثير من الدوال والمفردات التي تشكّل منظومة دلالية تدور جميعها حول فعل النفْي بمفرداته المتباينة . نذكر منها مثلاً : Exodus (هجرة جماعية ـ نزوح) ، expelled (مطرود) ، displaced (مرتحل ـ مرحَّل) ، diaspora (الشتات ـ الدِّيسبور : اليهود المشتَّتون في الأرض بعد الأسر البابلي لهم) ، deportation (ترحيل ـ نَفْي) ، Exiled (منْفِيّ ـ مستبعَد ـ منبوذ) ، emigrant (مهاجر : من كلمة emigration) ، alien (مغترب : من كلمة alienation) ، refugee (لاجئ : من كلمة refugation) ، . . إلخ .

وفي اللغة الفرنسية نجد دوال النفي تبدأ بالمقطع (Ex) ذاته ، كما هو الحال في الإنجليزية :

Exil (نَفْي ـ منْفَى) ، Exilê (منْفِيّ ـ مُبْعـد) ، Expatriation (تغـرّب ـ إبعـاد عن الوطن) ، Expatriê (مُبْعد ـ منْفِيّ ـ مغترِب) ، Exode (هجرة جماعية ـ نزوح) ، L'Exode («سفر الخروج» في العهد القديم) .

المنْفَى ، إذن ، إبعـاد عـن الوطن ، ونبذ ، ونزع للأُلْفة . والمنْفَى «منزلة بين منزلتين» ، زمكان مؤقت يقع بين زمكانين ، أحدهمـا ماضٍ صيغت ملامحه في الوطن المُبْعَد ، والآخر وشيك الحدوث في المستقبل القريب (= الموت) . هكذا ، يكون المنفَى هـو «البرزخ» ، أو هـو ذلك الاستثناء بين الحياة والموت ، إنه الحياة البينيّة لكثير من البشر والفنانين والكُتَّاب في مجتمعاتنا المعاصرة . أما المنفِيّ فهـو «المنبتّ»[١٤] الذي لا جذور له ، وهو «الأبتر»[١٥] الذي لا يُرجَى منه خير ، والأنبياء جميعهم ـ ومن بينهم موسى[١٦] وعيسى ومحمد (ص) ـ ذاقوا مرارة النفْي والتهجير ، وتعرّضوا لطلب «اللجوء» ، ومغادرة الأوطان ، بحثاً عن عالم آخر بديل ، عالم أرضيّ يملؤه العدل بعد أن ملأه الطغاة والجبّارون ظُلْماً وجوراً ، أو بحثاً عن فردوسٍ مفقود سوف تصوغه ـ فيما بعد ، وبأزمنة ممتدة في عمق التاريخ ـ

مخيّلات الطامحين إلى العدل، والراغبين في إعمار الأرض، ولا سيما المبدعون والفنّانون والفلاسفة [١٧].

١ ـ ٣

لقد ناقش كثير من الباحثين المعاصرين أهمية الوعي بدراسة «أدب المنفَى»، لا من حيث هو دراسة في التاريخ أو المضمون السياسي، أو الأبعاد الأيديولوجية، أو السِّيَر الذاتية للمنفيين كما هو شائع ومتداول، بل من حيث هو أدب يهتم بالاستخدام الرفيع لأنواع وتيمات بعينها. لذا، فإنه يجب على مثل هذه الدراسات المعاصرة أن تهتم بالموتيفات والرموز والخصائص البنيوية للأدب [١٨]؛ أي ـ باختصار ـ «التعامل مع أدب المنفى بوصفه أدباً»، لا بوصفه «وثيقة» تاريخية أو اجتماعية أو سياسية فحسب. والأمر نفسه ـ للأسف ـ يعانيه «أدب المنافِي العربية»؛ إذ لا يوجد كتاب عن المنفَى بوصفه أدباً، بل ثمة كتب كثيرة تدور حول الظاهرة، والتاريخ، والسِّيَر الذاتية لكتّاب المنفَى. وكأنّ الأدب العربي يشترك، في ذلك، مع الأدب الألماني. ولا تنبع خصوصية أدب المنفَى من غرابة العالم الذي تدور في فضائه هذه الكتابة، أو إدهاشه، فحسب، بل من تنوع الطرائق السردية والتقنيات، والأليجوريات، والصور السردية التي تمتلئ بها هذه الكتابات، أو ما يمكن تسميته: تفاعل المنْفَى والخيال السردي [١٩]. وثمة حقل معرفي يُعرف باسم «**Exile Studies**» يتناول الأفراد والجماعات التي عانت مرارة النفْي في العالم الحديث. وهو مصطلح مستقر في الدراسات الأدبية في الغرب. ويأمل كثير من الباحثين المعاصرين المشتغلين في هذا الحقل، ومنهم ميشيل سيدِل M. Seidel، بأن يتم التركيز، مستقبلاً ـ بدلاً من دراسة الأفراد والجماعات ـ على «التمثيلات الأدبية للمنفى، وبخاصة تلك التمثيلات التي يتم تصدير المنفَى أو الإقصاء فيها بوصفه فعلاً سردياً، فضلاً عن تناول المنفَى باعتباره استراتيجية خاصة للتمثيل السردي» [٢٠]. إن أدب المنفَى ـ بالمعنى الذي يقدّمه الباحث هنا ـ هو أدب كتبه كتّاب منفيّون عن «وضعية» المنفَى والمنفيين. ومن ثمَّ، فإنّ أدب المنْفَى ينبغي النظر إليه من خلال عدد من المحدِّدات، من بينها: اللغة المكتوب بها، والتيمة المهيمنة وطرائق تمثيلها، والنوع (أو الجنس) الأدبي وجمالياته.

لقد انطوت نزعة ما بعد الحداثة Postmodernism على دلالة عميقة تتجلّى في إدراكنا أن «التخوم» Boundaries التي تستقر عندها الحدود المعرفية للمركز تشتمل أيضاً على نقطة بدء [٢١]؛ إذ ينشأ عندها سلسلة من الأصوات والرؤى التاريخية والإبداعية المنشقّة عن هذا المركز أو ذاك، سلسلة تتمثل في أصوات الحركات النِّسْوية المناهضة، والشعوب المحتلَّة، والأقليّات، والخاضعين لأشكال الرقابة كافة، والهجرات المتدفقة في عصر ما بعد الكولونيالية

Postcolonial Era، ومســـرودات الشتـــات (المنفَى) الثقـافي والسيـاسي، وكتـابات اللاجئين السياسيين. ولا يقتصر التشابه الذي يضم خيوط هذا الجماع من آداب ما بعد الكولونيالية على تماثل الموضوعات، بل يمتدّ ليشمل ملامح بعينها تَسِم كتابة ما بعد الكولونيالية[٢٢] إجمالاً، مثل الاستخدام المتميّز للتمثيل الكنائي، والسخرية، والمفارقة، والواقعية السحرية، والسرديّات غير المتصلة، وغير ذلك من السمات والعلامات والتيمات والصور المهاجرة التي تجعل من موضوع المنفَى حضوراً ذائعاً وكُلّي الوجود، بطريقة أو بأخرى، في أغلب تلك الكتابات [٢٣]؛ لأنه أحد نتاجات الاهتمام الدائم بالمكان والإزاحة في تلك المجتمعات، فضلاً عن عملية إزاحة اللغة من موطنها الأصلي إلى بيئة جديدة ومغايرة تماماً.

هكذا، يصف هومي بابا «أدب المنْفَى» بأنه أدب «اللا استـئناس»، فـالمنْفِيّ هو «مَنْ لا مَـأْوى له Homeless» في عالم الكولونيالية وما بعدها، كما أنَّ ديار المنفَى ديار لا مُسْتأنَسة أيضاً تشير إلى مستوى دفين من مستويات الإقصاء والانزياح التاريخي، الأمر الذي يجعل من تيمة العودة هاجساً مُلِحاً على ذاكرة المنفيين، من حيث هي تمثيل لـ «الفردوس المفقود»، أو «عدن الأولى»، أو «الطَّلَل ـ الأندلس» بالنسبة إلى الذّاكرة العربية، وحتى عند اليهود ـ العرب (السفارديم): فـ «الطلل» (أو معادل حنين الفرد) و«الأندلس» (أو معادل حنين الجماعة) هما المكانان العربيان بامتياز؛ إذ يمثل الأول منهما الذاكرة التاريخية لمكان ـ زمان الفرد المفقود، ويمثل الثاني الذاكرة التاريخية لمكان ـ زمان الجماعة المفقود أيضاً. وكأنهما، معاً، وجهان لحُلْم المنفيّين العرب، أو هما فردوس العربيّ المفقود [٢٤].

ولا تنفصل، في هذا السياق، فكرة «اللامُسْتأنس» عن بهجة الإصابة بالدهشة التي تصيب المنفيين في المنافِي، التي تســهم بدورها في خلق منظورهم المزدوج Double viewpoint الذي يرون من خلاله الإنسان والعالم والأشياء دون معزل عن بعضها، «فكل مشهد أو موضع في الوطن الجديد يستحضر بالضرورة نظيره في الوطن القديم» [٢٥]، وبذلك يكون فعل الكتابة بديلاً عن وطن غائب، وتشكيلاً ـ في الوقت ذاته ـ لوطن متـخـيَّل؛ إذ «تصبح الكتـابة، لمن لم يعـد عنده وطن، مكاناً للعيش»[٢٦]. وكتابة المنفَى كتابة تصل المكان بالهوية[٢٧]، والأرض بالثقافة والتاريخ، واللغة بالوجود، أو لنقل «خيال المنْفَى» بصفة عامة، من جهة، كما أنّ المنْفَى يصل فعل الكتابة بآليات عمل «الذاكرة»[٢٨]، أو ما يسمّيه هاري ليڤين Harry Levin «عودة الكلمات»[٢٩] من جهة ثانية.

من هنا، تتخلَّق للمنفَى شعريّته التي تؤكد تضافر المكان والزمان، وتواشج الجغرافي والتاريخي، وتصل البشر بالأرض والأشياء والكائنات. وبما أن المنفيين ينزلون منزلةً بين منزلتين، أو هم يسكنون «البرزخ»، فإن عالم المنفَى ـ بما يتضمنه من لغة تبدو غريبة، وأماكن مختلفة، وبشر وعادات شتّى ـ يضع المنفيين في فضاء من «الصَّمْت» الذي هو بمثابة حيلة بالنسبة إلى المنفِيّ حين يلوذ به للتخلص من

شِراك اللغة الأجنبية، فيصبح المنفِيّ ـ من وجهة نظر البعض ـ صامتاً، أو «مَنْ ليس عنده كلام»[٣٠]. عبر هذه الزاوية للنظر، سوف يتعامل هذا الكتاب مع المنفَى بوصفه «استراتيجية خاصة للتمثيل السردي»؛ أقصد إلى فهم المنفَى من حيث هو استراتيجية تخلق علاماتٍ خاصة بها وحدها (نصّية وغير نصّية)، علاماتٍ تصل مقامات المنفيين بأحوالهم، وتصل من ثمّ تجليات تيمة «النفْي» المختلفة بتقنيات نصّ المنفَى وطرائق التعبير عنه أسلوبياً. لكنها جميعاً علاماتٌ وتيمات وتقنيات تشكّل، في نهاية المطاف، رؤيةً كليّة لعالم المنفَى والمنفيين بصفة خاصة، كما تمثّل في الوقت نفسه موقفاً من الوجود.

١ ـ ٤

حين أتحدّث عن المنفَى والمنفيين، في مثل هذا السياق، أفكِّر في النصوص السردية بشكل خاص، ومن منظور الفنّ الروائي على الأخص. ولستُ في حاجة إلى التذكير بذلك مراراً. فما أريد تأكيده، هنا، هو أن ثمة علاقة جدلية بين تيمة «النَّفْي» والبنية السردية التي تخلقها وتتخلق من خلالها في الوقت نفسه ملامح عالم المنفَى والمنفيين. وبما أن كتابة المنفى تنهض بالأساس على ذاكرة الراوي المنفِيّ الذي نرى العالم من منظوره وندرك تفصيلات هذا العالم بشخوصه وفضاءاته عبر حواسّه الخاصة، فإن ثمة علاقة أخرى تجمع بين طرفي الحبكة والذاكرة. فالطرف الأول هو نتاج مستمر لحالة الجدل الخلاّق مع الطرف الثاني؛ إذ الحبكة في أجلى صورها ديمومة لا تهدأ من الجدل بين الزمن والذاكرة، كما يقول بول ريكور Paul Ricoeur[٣١]. ومثل هذه الحالة من الجدل الخلاّق هي ما يُضفي على سرديّات المنفَى ملامحها المائزة، وهي سرديّات يدور أغلبها في فضاء ما بعد كولونيالي، فضاء يخلق باستمرار، وبطريقة متزامنة، صورتين متجاورتين للمستعمِر Colonizer والمستعمَر Colonized، أو التابع والمتبوع، وبلدتيهما، كما رسمهما بدقة فائقة، وبحسّ مكاني أثير، فرانز فانون F. Fanon (١٩٢٥ـ١٩٦١). يقول فانون راسماً صورتين مفصّلتين لبلدتي المستعمِر والمستعمَر:

> «إن المنطقة التي يقطنها المواطنون المحلّيون [أهل البلدة] ليست ملحقةً بالمنطقة المأهولة من قِبَل المستوطنين ولا مكمِّلةً لها. والمنطقتان متقابلتان، لكنه ليس التقابل الذي يخدم وحدةً أسمى. فالمنطقتان كلتاهما تتبعان ـ طبقاً لقواعد المنطق الأرسطي المحض ـ مبدأ العزلة المتبادلة. ولا يمكن التصالح بينهما، فأحد التعبيرين [يقصد المستعمِر والمستعمَر] زائد ولا لزوم له. إن بلدة المستوطنين بلدة ذات بناء راسخ مصنوع كله من الحجارة والحديد المسلّح، إنها

بلدة تتلألأ فيها الأضواء وشوارعها مغطّاة بالأسفلت، وعربات نقل المخلّفات تبتلع كل الفضلات وتعبر الشوارع غير مرئية وغير معروفة، وبالكاد تخطر على البال. وأما قدما المستوطِن فلن تراهما أبداً، إلا ربما في البحر، ولكنك حتى هناك لن تكون على مقربة كافية منه حتى تراهما؛ إذ هما محميّتان في حذاء قويّ على الرغم من أن شوارع بلدته نظيفة ومستوية وخالية حتى من الحفر أو الأحجار. إن بلدة المستوطن بلدة خير وطعام وفير، وهي بلدة آمنة مطمئنة، ومعدتها مملوءة دائماً بالأشياء الطيبة. إن بلدة المستوطِن هي بلدة الناس البيض، بلدة الغرباء [الأجانب].

وأما البلدة التي تخصّ الشعب المستعمَر Colonized أو على الأقل البلدة الوطنية [المحلية] فهي قرية السود The Negro Village، المدينة Medina، البلدة الاحتياطية، وهي مكان سيّئ السمعة يسكنه رجال ذوو صيت سيّئ، إنهم مولودون هنا. أما أين وكيف وُلِدوا فأمران ضئيلا الأهمية. كما أنهم يموتون هناك. أما وأين وكيف يموتون فأمران لا يخطران على البال. إنها عالم دون أية سعة، الناس فيه يعيشون بعضهم فوق بعض، وأكواخهم مبنيّة بعضها فوق بعض. البلدة الوطنية [المحلية] بلدة جائعة تتضوّر جوعاً، وتلهث خلف الرغيف واللحم والأحذية والفحم والنور. إن البلدة الوطنية [المحلية] قرية ذليلة، تجثو على ركبتيها، وتتمرّغ في الوحل، إنها بلدة السود والأعراب القذرين.

والنظرة التي تنظر بها البلدة الوطنية إلى بلدة المستوطن هي نظرة اشتهاء، نظرة حسد، ونظرة تعبّر عن أحلام المواطن بالتملّك ـ كل أنواع التملّك: أن يجلس إلى منضدة المستوطِن، أن ينام في سريره مع زوجته، إن كان ذلك ممكناً. الإنسان المستعمَر إنسان حسود. وهذا الشيء يعرفه المستوطِن معرفة جيدة، فحين تتلاقي نظراتهما يتأكد من ذلك بحسرة، ويظل دائماً محفَّزاً للدفاع عن نفسه. «إنهم يريدون أن يحتلّوا مكاننا». وهذا صحيح؛ إذ ليس هنالك من مواطِن لا يحلم، ولو لمرة واحدة في اليوم على الأقل، من وضع نفسه موضع المستوطِن»[٣٢].

ولا نقصد من وراء ذلك إلى إثبات محض علاقة انعكاس بين الرواية والمنفَى مثلاً، بل نهدف إلى تأكيد ذلك التفاعل الجدلي بين التيمة والنوع الأدبي Genre تأكيداً يكشف، دون أية مساحات لِلَّبْس:

عن فعاليات المنفَى بوصفه قوة ـ أو استراتيجية ـ فاعلة في تشكيل الوعي الجمالي. «فالمنفِيّ ذات خاضعة، تعي الشكل Figure، كما أن المنفَى يميّز الخلفية Background السردية بدقة»[٣٣].

إذا كان التاريخ ـ تاريخ المنفيين أو المستعمرَين أو اللاجئين، . . . ـ بناء تكرارياً وتجميعياً (أو بناء سردياً) لمشاهد متباعدة، من ناحية، فإنه ـ من ناحية أخرى ـ «تجربة الضرورة» كما يصفه فريدريك چيمسون Fredric Jameson. ولا تعني الضرورة نوعاً من أنواع المضمون للتاريخ، ولكنها بالأحرى شكل عنيد للأحداث، إنها ـ بناء على فهم چيمسون لها[٣٤] ـ مقولة سردية بمعنى واسع لبعض اللاوعي السياسي السردي، إنها إعادة «تنصيص» للتاريخ. هكذا، يتضافر التاريخ والسرد دائماً، وما السرد ـ في أبسط صوره، وفي أبسط معانيه تقليدية ـ سوى صيغة mode من صيغ التاريخ، أو هو استراتيچية سردية كما كانت تفهمه جياتري تشاكراڤورتي سبيڤاك Gayatri Chakravorty Spivak[٣٥]. ولذلك، كان التاريخ في الغرب، في القرن الثامن عشر، فرعاً من فروع الأدب. ويتجلَّى هذا بدقة في الأصل المشترك لمصطلحي «التاريخ» و«القصة» في بعض اللغات الأوروبية: ففي الإنجليزية، مثلاً، يتشابه الدالاّن (History-Story) وكأن القصة Story جزء من التاريخ History، أو كأن التاريخ هو القصة في نموذجها الأعلى (Hi/story). وفي الفرنسية يشترك المعنيان في دالّ وحيد هو Histoire[٣٦]. فالقصص هي الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة (بفتح الميم) لتأكيد هويتها الخاصة ضد أشكال الإمبريالية كافة. وما الأمم ذاتها إلا سرديّات ومرويّات تراكمت عبر مسارات تاريخية شتَّى حفظتها الذاكرة الجَمْعيّة للأمم والشعوب. فقوة أمة من الأمم على ممارسة السرد أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون أو تبزغ لهو أمر شديد الأهمية بالنسبة إلى تلك العلاقة الجدلية بين الثقافة والإمبريالية التي ألحَّ إدوارد سعيد مراراً على تجليتها. وإذا فهمنا «الأمة» بوصفها «عملية سردية» ـ أو «استراتيچية سردية»، كما يؤكد هومي بابا Homi K. Bhabha في أكثر من موضع[٣٧]، حين تأمَّل ملياً علاقة الأمة Nation بالسرد Narration[٣٨] ـ تجلّى لنا بما لا يدع مجالاً للشكّ خطورة ما يطرحه إدوارد سعيد حين يكشف دلالات اكتمال السردية في مكانٍ ما وانقطاعها أو استحالة اكتمالها في موضع آخر، وحين يستقصي دلالات هذا الاتصال أو ذاك الانفصال، أو حين يتتبّع حركات التعاقب والاتصال الزمنية وانكسارات الخطوط والمسارات السردية، إنه ـ حين يفعل ذلك كله ـ يمارس نوعاً من أنواع التحليل الثقافي العميق لبنية النصوص السردية الثقافية في علاقتها الدائمة بمفهوم الإمبريالية. ومفاهيم كالأمة والقومية والهوية (وأنا أفكّر ـ هنا والآن ـ في أصداء هذه المفاهيم في ذاكرتنا العربية تحديداً، سواء في فترات المدّ القومي العربي في الستينيات مثلاً، أو قبلها في فترة النهضة مع بدايات القرن العشرين) ما هي إلا سرديّات لا أكثر[٣٩]، والعلاقة فيما بينها دائماً علاقة تضافر وجدل لا يستقر، وهي مفاهيم تؤكد، بطرائق

سردية وجمالية مختلفة، الانتماء إلى مكانٍ وشعبٍ وتراثٍ بعينه، في الوقت نفسه الذي تدرأ عن أهل ذلك المكان أو الشعب أو التراث أشباحَ النَّفْي والهيمنة والتبعية والإمبريالية. ومن بين هذه الطرائق البسيطة الدالّة على حماس أو فتور «القومية» في المنافِي تلك الطريقة التي يستبدل المنفيّون فيها بأسمائهم الأصلية أسماء باهتة و«عادية» في بلادهم الجديدة، أو بطريقتهم الخاصة في نطق كلمات التوكيد بلكنة ثقيلة، وغير متعمدة، بحيث تبرز عن سياق الحديث(٤٠).

إن وجودنا لا ينفصل عن ذلك الاعتبار (أو تلك الصورة Image المتخيّلة) الذي نمنحه (أو التي نمنحها) لذواتنا؛ فعبر حكينا قَصَصَنا الخاصة ببيئتنا المحلية إنما نُضْفي على أنفسنا هويةً ما ذات سياسات قومية، حين نرفع أصواتنا منادين مثلاً: «مصر للمصريين»، أو «أفريقيا للأفارقة»، أو «الهند للهنود»، . . وهكذا. وما نفعله في مثل هذه الحالة هو أننا نميز هويتنا المصرية، أو الأفريقية، أو حتى الهندية ـ عن طريق الاختلاف والمغايرة ـ عن هوية ذلك الإنجليزي أو الآسيوي أو الأمريكي من ناحية، وأننا نميّزها أيضاً عن طريق التأكيد ـ والتبئير ـ على فكرة «الجماعة المتخيَّلة Immagined Community» التي تجمع تحت لوائها كل من يتناغم صوته في شمال الكرة الأرضية مع ذينك الصوت البعيد الذي ينطق «العبارة ـ الشعار» ذاتها والقادم من جنوب العالم(٤١). فالهوية ليست شيئاً جوهرياً ثابتاً، بل هي ما يتحقق بالزمان والمكان، وفيهما. إنها «الهوية السردية» (أو صورة الذات المتحركة)(٤٢) التي لا تتحقق إلا بممارسة السرد، والتي تشكّلنا في الوقت نفسه في ضوء مرويّات وسرديّات شتّى تقترحها علينا، باستمرار، الثقافة التي نعيش في فضائها.

١ ـ ٥

يتقاطع النقد ما بعد الحداثي وما بعد الكولونيالي في اهتمامهما بالجوانب المرجأة والمتشظية من الدلالة، واهتمامهما بالهوية من حيث هي كيان مركّب. وباختصار، تتقاطع المداخل النقدية ما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثية «في اهتمامها بالتهميش والغموض والثنائيات المتحلّلة وكل الأشياء القابلة للباروديا والتي تكون ثنائية وغير متجانسة (. . .)، كل الأشياء التي تمّت محاكاتها واستعارتها واستخدامها»(٤٣). لكنَّ أهم ما يميّز خطاب ما بعد الكولونيالية هو التعامل مع آداب تتسم بـ «التهجين» بغية التحرّر من أحادية النظرة ومن سيادة ثقافة ما فوق غيرها من الثقافات، وبغية الخلاص أيضاً من كل تراتبية ثقافية صنعتها «آداب المراكز» ـ بفعل تاريخي وثقافي متراكم ـ فوق «آداب الهوامش» التي أنتجها كتّاب وكاتبات «منبوذون» اجتماعياً و«مطارَدون» سياسياً ودعائياً. ولمّا كان المنظور ما بعد الحداثي يتطلّع نحو إذابة الاختلاف بتجاوز الحدود والهوامش، ومحاولة التوصّل إلى مفهوم للعالمية، ومحاولة إضفاء صفة «المطلق» تحت مزاعم التعددية، والسعي نحو قراءة نقدية

شمولية . . . ، فإنَّ المنظور ما بعد الكولونيالي يسعى ، من جهة مقابلة ، صوب قراءة التمايز والاختلاف بين الأنا والآخر في سياق ثقافي ـ اجتماعي رحب ، بعيداً عن سلطة الخرائط والجغرافيا ، والاهتمام بأدب المقاومة وقراءته قراءة تحليلية لتفكيك بنياته القمعية ، وتعرية البِنَى المعرفية الإمبريالية المترسِّبة في طبقات اللاوعي السياسي والثقافي لدى الشعوب المستعمَرة . وعلى الرغم من تمايز المدخلين ما بعد الحداثي وما بعد الكولونيالي في عدد من النقاط الجوهرية ، فإن ما يجمعهما ـ فضلاً عما ذكرناه من قبل ـ هو اعتمادهما معاً قراءاتٍ معمّقة لكثير من أفكار ما بعد البنيويين (چيمسون ، دريدا ، فوكو ، . . .) .

إن مصطلحات الـ «ما بعد ـ Post» تمثل في واحد من أوجهها عجزاً عن توصيف دقيق للحظتنا الراهنة . وبدلاً من نَحْت مصطلحات خاصة بظرفنا المعاصر ، تتسق وجماليات الحاضر وفلسفته القائمة ، فإنها اصطلاحات تعتمد كياناتٍ راسخةً سلفاً ، ثم تشتق منها صيغاً تدلّ على التجاوز أو القطيعة ، وإنْ كانت تحمل ـ من بين مدلولاتها المتباينة ـ معنى التواصل والتوالد والاستمرار . إن استخدامنا ـ هنا ، وفي هذا السياق الخاص بمرويّات المَنْفَى العربية ـ مصطلح «ما بعد ـ الكولونيالي Post-Colonial» أمر يتسق وما صاغه بيل أشكروفت B. Ashcroft وزملاؤه بصدد كونه مصطلحاً يشير إلى «كل ثقافة تأثَّرت بالعملية الإمبراطورية منذ اللحظة الكولونيالية حتى يومنا الحالي (. . .) ، وهذا المصطلح هو الأكثر ملاءمة بوصفه مصطلحاً للنقد عبر الثقافي الجديد الذي ظهر في السنوات الأخيرة ، وكذلك الخطاب الذي يتأسس من خلاله ذلك النقد . . .»(٤٤) . إن خطاب ما بعد الكولونيالية قد أفاد من النظرية النقدية الأوروبية الحديثة ما يخدم مسعاه المناهض للمركزية الأوروبية ذاتها ؛ إذ تحيل أفكاره بالأساس على نتاج عقل العالم الثالث ، أو مَنْ يناصرونه ضد الهيمنة . فالتشكيلات الخطابية ليست أوعية محكمة الإغلاق ، بل ثمة تداخل وجدل لا يتوقف . وأي خطاب نقدي سوف يتحدد توجّهه وتتشكّل آلياته ، في نهاية الأمر ، عند نقطة تقاطع بعينها تجمعه وخطاباتٍ أخرى موازية . وليست هنالك طريقة واحدة مُثْلى لفحص مثل هذا الإشكال الخاص بتعدّد مفاهيم واتجاهات ما بعد الكولونيالية بما يندرج تحتها من آداب المَنْفَى وكتابات اللاجئين والمهمَّشين والمقموعين بصفة عامة . لكن : «لندع مائة زهرة تزدهر وتُنْبِت . ولن نتذكَّر حتى [فيما بعد] تلك الحشائش الضارَة» (٤٥) .

• ثانياً : رواية المنفى العربية بعد عام ١٩٦٧: المفهوم ، النوع [٤٦] ، الهويّة

٢ ـ ١

انطلاقاً من علاقة السردي بالتاريخي ، وكون التاريخ ـ كما فهمه چيمسون وسبيڤاك ـ «تجربة الضرورة» ، أو هو مقولة (أو استراتيچية) سردية ، فإن التاريخ السياسي لأي مجتمع من المجتمعات يمثِّل المجلى الأساسي لتحولات تاريخ هذا المجتمع أو ذاك . وتاريخ المجتمع العربي الحديث ، بصفة خاصة ، مشحون بالأحداث والعلامات السياسية الحاسمة في مجرى تحولاته (١٩٤٨ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣م ، . . .) ، وهي علامات وسمته بأنه تاريخ حروب وانقلابات وانتكاسات غالباً ، لأن معظم بلدانه قد عانَى طويلاً وطأة الاستعمار وهيمنة القوى الإمبريالية المختلفة ، منذ القرن التاسع عشر ، وحتى بدأت حركات التحرّر (عسكرياً على الأقل) منذ النصف الثاني من القرن العشرين .

ولا يزال ، حتى الآن ، لتاريخي ١٩٤٨ و١٩٦٧م الدلالة الأكبر في مغزى انكسارات المجتمع العربي ، وما أحدثاه من شتات[٤٧] ، لا بالنسبة إلى الفلسطينيين فحسب ، بل بالنسبة إلى مجمل البلدان العربية المحيطة . وروائيّو المنْفَى ـ الذين يدرس هذا الكتاب نصوصهم بالتحليل ـ يدركون جيداً (أو : يدرك رواتهم وشخوصهم) خطورة هذه الحقبة الممتدة من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٦٧ ، من حيث هي حقبة تاريخية فاعلة في الخيال الروائي العربي ، وفي المخيّلة العربية ككل على السواء . ولعلَّ ما حدث في بعض البلدان العربية بعد عامي ١٩٤٨ و١٩٦٧ يماثل من حيث النتيجة والصدمة ما وقع في ألمانيا عام ١٩٣٣ ، على سبيل المثال ، حيث تكاثرت موجات النزوح والهجرة الجماعية والنفْي . ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما صاغه برتولد بريخت في كتابه (حوارات المنفيّين) ، حين فضَّل المنْفَى ـ مع كثيرين غيره من المبدعين والفنّانين والسياسيين الألمان أشهرهم الكاتب «توماس مان» ـ على حياة القنوط وانكسار الحلم داخل الوطن ، حتّى وإن تعدَّدتْ بلدان المنافِي من براغ إلى فيينّا وزيورخ ثم إلى الدانيمارك والسويد وفنلندا وأخيرا أمريكا ، في رحلة بلغت ثمانية عشر عاماً بعد أن كان يظنّ ، مثل غيره من اللاجئين الألمان ، أن سفره مؤقَّت وهجرته لن تدوم طويلاً ، فكتب قصيدته الشهيرة :

«لا تدقّ مِسْماراً في الجدار
ارم بمعطفك فوق الكرسيّ!
لماذا تَتَمَوَّن لأربعة أيام
وأنت عائدٌ غداً؟ . . .» .

وفي فضاء هذا «المنْفى السياسي»، أنتجت قريحة بريخت كتابه اللاذع «حوارات المنفيّين» الذي يعرض فيه لشخصين غريبين لاجئين من ألمانيا النازيّة يلتقيان في مطعم بمحطة القطار في هلسنكي. أحدهما طويل بدين، أبيض اليدين يُدعي «تسيفل» هو عالم فيزياء، والثاني نحيف صغير الحجم له يدا عامل تعدين يُسمَّى «كالا». إنهما يشبهان الثنائي «لوريل» و«هاردي» في كوميديا الأفلام الصامتة اللاذعة التي لا تبتعد كثيراً عن عروض «تشارلي شابلن» الهجائية التي كانت تسخر من النازيّ. وفي كل حوار لهذين الشخصين بكل مشهد من مشاهد الكتاب، تتجسَّد عذابات المنفيّين، ويتجلّى أسلوب بريخت الذي يعتمد الجَرْس الموسيقي وتقنيات بلاغية عدّة كالتورية والمفارقة والسخرية وحِيَل المجاز، وبما لا ينفصل ببلاغة الأسلوب وجمالياته عن مشكلات المنفيّين التي تؤكّد على مفاهيم «الهويّة» و«اللغة» و«الوطن» و«العودة»... إلخ[٤٨].

وليس أدلَّ على تأثير تاريخي ١٩٤٨ و١٩٦٧ في مجتمعنا وثقافتنا العربيين من تسمية عام ١٩٤٨ بـ «النكبة» في حين وُسِمَ عام ١٩٦٧ بأنه عام «النكسة»[٤٩]. وكلا التسميتين دالّ في ذاته من حيث كونه أحد أشكال اللجوء إلى التعامل المجازي مع الحقيقة الواقعة التي تمثّلتْ آنذاك في نقص الثقافة العربية التكنولوجية، والتي حاولت ـ في الوقت نفسه ـ تغطية «اللاوحدة العربية» و«اللا تأهّب السياسي». فما أحدثته هزيمة حزيران (يونيو ١٩٦٧م) قد أصاب بنية المجتمع العربي ـ وهل أقول «العقل» العربي أيضاً؟ ـ ككل. وتجلّى ذلك في إفراز قطاع عريض من قطاعات الرواية العربية الحديثة ما بعد عام ١٩٦٧: «رواية المنْفَى»، «رواية الغربة أو الاغتراب»، «رواية الهجرة»، «رواية الشرق والغرب»، «رواية صراع (أو: لقاء) الحضارات»، أو لنقل: «روايات الأنا والآخر» بصفة عامة.

لقد رصد كثير من الباحثين والنّقاد هذه الظاهرة تطبيقاً على مجتمعات عربية مختلفة[٥٠]، الأمر الذي أبرز خطورة تلك العلاقة الجدلية التي حلَّلها إدوارد سعيد في كتابه (الثقافة والإمبريالية) مؤكِّداً تلازم الرواية (أو «الثقافة» بالمعنى العريض الذي يطرحه) و«الإمبريالية»؛ فتراكم «حزمة» من الروايات حول موضوع بعينه (والمنْفَى مثال نموذجي هنا) يمثّل «مؤسسةً أدبية» تستأهل درساً خاصاً يوازن بين الجمالي والاجتماعي (أو الجمالي و«الثقافي» بصفة عامة) دون هيمنة أحد طرفي العلاقة على الآخر[٥١]، ودون خضوع تام لإغراء فكرة الانعكاس في الوقت ذاته.

٢ ـ ٢

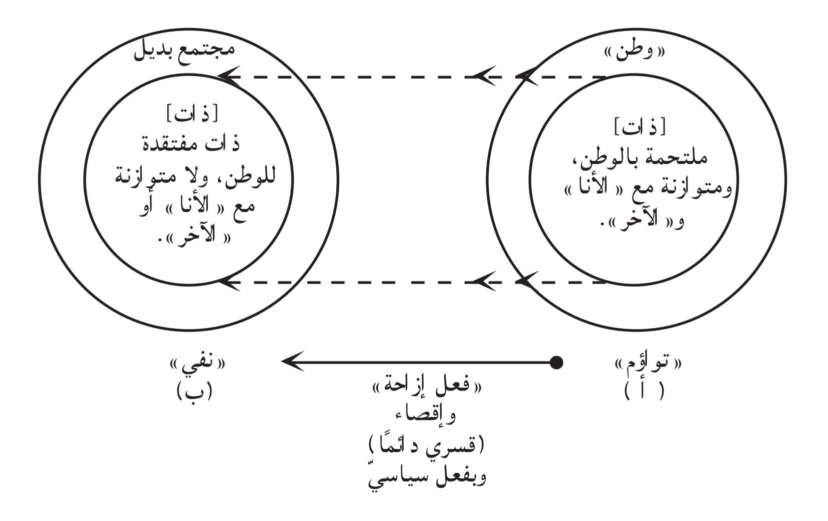
إذا كان المنْفَى «استراتيجية خاصة للتمثيل السردي»، فإنه ما لم يُنْشئ المنْفَى أثراً تقنياً مستمراً في شكل الرواية، فإن ذلك سوف يؤثر بالضرورة، على الأقل، في الصفة المميِّزة لمضمون هذه الرواية أو تلك. فالأشكال تميل إلى أن تكون ذات وظيفة بالنسبة إلى المؤلف. وطبيعة استجابة الشكل ـ

والمؤلف من قبلُ ـ تختلف من نص إلى آخر، ومن سياق اجتماعي ثقافي إلى سياق مغاير. ومع ذلك، فثمة أشكال من التوسّط ـ تقع بين رواية «المنفَى»، و«الغربة»، و«الهجرة»، و«اللجوء»، . . . ـ تجهض دائماً تصنيفاتٍ من هذا القبيل كما سوف يناقش الكتاب لاحقاً.

إنَّ «رواية المنْفَى»، عبر فهمنا لها في هذا السياق، رواية كتبها كاتب منفيّ بالفعل، أو قد عانَى فعل النَّفْي في فترة من حياته، وهي رواية تمثِّل تيمة النفْي فيها تيمة مركزية تنهض عليها العملية السردية بأسرها. وهذه الدراسة تعتمد، من ثمَّ، «رواية المنفى العربية» مادةً للتحليل والتأويل، وليس «الرواية العربية في المنْفَى»؛ إذ الفارق بينهما كبير، فرواية المنْفَى هي ما يعتمد السرد فيها تيمة المنْفَى ـ بمفرداتها المتعددة من «نبذ» و«طرد» و«إقصاء» و«إبعاد» ـ باعتبارها تيمة مهيمنة. أما نتاج الروائيين العرب في المنافِي المختلفة التي لجأوا ـ أو اضطروا ـ إلى الإقامة بها فلا ينهض كُلّه ـ وهذا أمر طبيعي تماماً ـ على تجربة المنْفَى من حيث هي تجربة مركزية في الكتابة الإبداعية أو في المتخيَّل الروائي للكتّاب العرب المنفيين.

وكما أوضحنا من قبل الفروقات الاصطلاحية الدقيقة بين «المنفيين»، و«المغتربين»، و«المهاجرين» و«اللاجئين»، فإننا نؤكِّد هنا ذلك الفارق الجوهري بين «رواية المنْفَى» و«رواية الغربة أو الاغتراب» بصفة خاصة. فإذا كان «المغتربون» هم أناس اختاروا العيش في بلد غريب لأسباب شخصية واجتماعية، ولم يُجبروا على ذلك، على الرغم من كونهم قد يشاركون المنفيين شعورهم بالوحدة والعزلة، فإنَّ ما قصده إدوارد سعيد بهذا المفهوم هو نفسه ما أشار إليه حليم بركات تحت مُسَمَّى «النفي الطوعي» أو «الاختياري» سواء داخل الوطن (كما في رواية «آلام السيّد معروف» لغائب طعمة فرمان مثلاً)[٥٢] أو خارجه. لكنَّ ما يبدو لنا عاملاً حاسماً في صياغة تفرق دقيقة بين «المنْفَى» و«الغربة» و«الاغتراب» هو تأمّل ـ وتحليل ـ فعل الانتقال أو الإزاحة سواء كان اختياراً (طوعاً) أو جَبْراً (قسْراً). فالمنْفَى حال تنتقل فيها الذات ـ قسْراً، ودون أية مساحة للاختيار ـ من وطنٍ تتواءم معه وتلتحم بجماعته إلى مجتمع بديل تفتقد فيه معنى الوطن، ولا تتواءم فيه الأنا مع نفسها ولا مع الآخرين، سواء كان هذا المجتمع البديل وطناً آخر (في حالة المنْفَى الخارجي) أو مجموعة هامشية داخل الوطن (في حالة المنْفَى الداخلي بوجوهه المتعدّدة: «الحصار»، و«المنْفَى الوجودي»، و«المخيّم أو المعسكر»، . . .).

وبينما «الغربة الداخلية» (أو الاغتراب الداخلي) حالة تغترب فيها الذات عن الوطن ـ «هنا، والآن» ـ ولا تتوازن فيها الأنا مع نفسها ولا مع الآخرين، وهي حالة سيكولوچية غالباً، تفتقر في «الاغتراب الخارجي» (أو الغربة الخارجية) الذات إلى وطنٍ ما، فتسعى إلى إحداث نوع من التوازن مع الآخر (هناك) بمحض الاختيار:



ومع ذلك، فثمة عوامل مشتركة كثيرة تجمع بين هذه المفاهيم الثلاثة، وهي عوامل تتقاطع في فضاء المتخيَّل الروائي العربي؛ فكل «منْفَى» يتضمّن اغتراباً وغربة بشكل من الأشكال، «فالمنْفَى في نهاية الأمر اغتراب مكاني (قسري) عن الوطن»، لكنه ليس من الضرورة بحال أن يتضمن الاغتراب أو الغربة درجةً من درجات النفْي. وأقسى هذه الأوضاع جميعاً هو «المنْفَى السياسي»:

«إذا كان المنْفَى فعلاً قسرياً خارجياً ارْتُكِبَ بحقّ المناضل السياسي، فإنّ الاغتراب هو خاصية داخلية نشأت لديه نتيجة استيعابه لوضعه المأساويّ بعيداً عن الوطن. والاغتراب في المنْفَى له عمق مأساوي أكثر من الاغتراب داخل الوطن نظراً لما يعانيه المنْفِيّ من شعور بالانسلاخ القسري عن وطنه، وبالهوّة الواسعة التي تفصله عن مجتمعه.

إنّ دائرة الاغتراب تتوسّع باستمرار لتشمل الملايين من الجماهير العربية التي تعاني من حالات القهر الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، حيث يتحوَّل الاغتراب من ظاهرة فردية إلى ظاهرة اجتماعية واسعة في زمن الانحطاط الرديء واللاعقلاني الناتج عن سيادة علاقات الاستبداد» (٥٣).

وهنا، يصبح فعل الاغتراب السيكولوجي، من حيث هو انفصال عن الذات والعالم، أو من حيث هو قطيعة مع أشكال التواصل كافة (٥٤)، عاملاً مشتركاً بين هذه الحالات الثلاث السابقة؛ إذ يعوِّل عليه العامل السياسي في تحديد فعل النفْي، لتنتقل وضعيّة المنْفَى بالإنسان من مستوى

سيكولوچي محض إلى مستوى سياسي مؤلم، تنزاح فيه الذات قَسْراً ـ أو تُبْعد وتُقْصَى ـ عن «الوطن»: عن المكان، والجماعة، واللغة، والهويّة.

٢ ـ ٣

يطرح مفهوم «رواية المَنْفَى العربية» ـ بتمثيلاته الفنّية والثقافية ووجوهه المتعدّدة في هذا القطاع الروائي الممتدّ إلى ما قبل العام السابع والستّين ـ عدداً من «صور المَنَافِي» التي تتمثّلها الكثير من هذه الروايات بطرائق سرديّة متباينة:

● **أولاً: «منفى داخلي»:**

وفيه تعاني الذات الروائية (الراوي أو الشخصية الرئيسية) ضغوطاً سياسية تدفع بها إلى (أو تُجبر معها على) الرحيل بين المدن داخل البلد نفسه، أو العيش عند المدن الحدودية (التّخوم). ومنها روايات:

● عبد الرحمن منيف: (الأشجار واغتيال مرزوق ـ ١٩٧٣) ← منصور عبد السلام (الراوي ـ الشخصية) يخرج من بلدته؛ لأنه مطرود (أو مُسَرَّح) من عمله بالجامعة لأغراض سياسية.

● حيدر حيدر: (الزمن الموحش ـ ١٩٧٣) ← الراوي وأصدقاؤه يسكنون، قسراً، مدينة تقع على الحدود بين دمشق وبيروت، بعد حرب عام ١٩٤٨م، فضلاً عمّا يجوس في نفوسهم من مشاعر شتّى تمزج بين أحاسيس «المَنْفَى» و«اللجوء» و«الغربة» و«الاغتراب» في تداخل مرهف ومربك في آن.

● فيصل حوراني: (سمك اللُّجَّة ـ ١٩٩١) ← الراوي (سمير سعيد الكندرجي) مدرِّس دمشقيّ يعيش في فترة حكم الشيشكلي (١٩٥٣ـ١٩٥٤) في سوريا، ويتم إبعاده إلى إحدى القرى النائية التي تطلّ على فلسطين نتيجة آرائه المعارِضة للسلطة الحاكمة.

● سليم بركات: (معسكرات الأبد ـ ١٩٩٣) ← تصوّر عائلة كرديّة تعاني صَلَف المستعمِر الفرنسيّ، وتعاني قمعاً داخل حدود الوطن (أو داخل حدود ما بَقِيَ منه)، فتحيا مع غيرها من العائلات المتناثرة كجُزُر منعزلة في «معسكرات أبديّة» خانقة ومولِّدة لكل ما هو «غريب».

● إبراهيم نصر الله: (طيور الحَذَر ـ ١٩٩٦) ← ترسم ملامح عائلة الصبيّ الصغير «الغريب» ابن المخيّمات، وكيف تكون قسوة الحياة وغرائبيتها في وطن منْفِيّ أبداً، وطن كله مخيّمات متجاورة، وطن هو رمز لحياة «الاستثناء» و«الإرجاء».

• فيصل عبد الحسن: (عراقيّون أجناب ـ ١٩٩٩) ← رواية مَنْفَى داخل الوطن، ثم رحلة النزوح الجماعي (الشتات/ الدِّيسبور) لقرية بأكملها هي قرية «الجوابر» الشيعية خارج العراق، فهم «أجْناب» لأنهم مُبْعَدون عن أرضهم وتراثهم وتاريخهم. ومثلها في ذلك رواية إدريس على (النّوبي ـ ٢٠٠٢)، حيث هجرة الراوي (المتكلّم) من قرية «كيشّي» النوبيّة هجرة قسرية يُرغمون فيها على النزوح بعيداً عن مجرى فيضان النيل. وفي الرواية تُثار أحاسيس ومشاعر حول الوطن والهوية والتاريخ والجغرافيا واللغة والدين والبحث عن جذور مشتركة بين العرب والفراعنة والنوبيّين والأفارقة والأتراك والمماليك، من خلال شخصيات الرواية الرئيسية: الراوي، والجدّ، والبروفيسور «كتبة تيما كوداي».

• ثانياً: «منفى خارجي»:

وفيه تعاني الذات الروائية (الراوي أو الشخصية) ضغوطاً سياسية تدفعها دفعاً إلى مغادرة الوطن، والتّيه في غَيَابات المنافِي المختلفة، أو «اللجوء» إلى إحدى الدول التي لا تردّ اللاجئين إليها. ومنها روايات:

• غسّان كنفاني: (رجال في الشمس ـ ١٩٦٣) ← الشخوص الثلاثة الرئيسيّون (أبو قيس ـ أسعد ـ مروان) منفيّون عن وطنهم «فلسطين» ويسكنون العراق، ويريدون الهروب عبر الحدود إلى الأراضي الكويتية حيث غواية النِّفْط وبريق نقوده اللامعة.

• حليم بركات: (عودة الطائر إلى البحر ـ ١٩٦٩) ← عدم استطاعة الراوي (د. رمزي صفدي) العودة إلى وطنه فلسطين بعد وقائع حرب السابع والستّين، وهو في لبنان، فيحيا حياة المَنْفَى الأبدي تماماً كـ «الهولندي الطائر».

• عبد الرحمن منيف: (شرق المتوسط ـ ١٩٧٥) ← لا يجد الراوي (رجب إسماعيل) سوى «اللجوء» إلى إحدى البلدان الأوروبية بعد أن ذاق ألوان التعذيب دخل سجون بلده (منفاه) التي تقع على الضفّة الشرقية للمتوسّط.

• جبرا إبراهيم جبرا: (البحث عن وليد مسعود ـ ١٩٧٨) ← ترسم تفاصيل حياة المَنْفِيّ الفلسطيني «وليد مسعود» وعذاباته في المَنْفَى (العراق)، ثم قراره بالعودة الفجائية إلى مَنْفَى الوطن بعد معرفته باستشهاد ابنه مروان دفاعاً عن الوطن المَنْفِي.

• حيدر حيدر: (وليمة لأعشاب البحر ـ ١٩٨٣) ← ترسم تفاصيل حياة مهدي جواد المدرّس العراقي بالجزائر، وعلاقاته بأصدقائه، المنفيّين والمقيمين في مدينة «بونة» مَجْمَع المنفيّين، كما ترسم

مشاعر المنفيّين المضطربة وسلوكاتهم الغريبة.

● عبد الرحمن منيف: (المنبتّ ـ ١٩٨٩) ← حيث يتم عزل السلطان خزعل في «بادن بادن» بألمانيا وتنقطع عنه أخبار «موران ـ الوطن»، فيُكْتَب عليه العيش في المنْفَى حتى لحظة وفاته وتشتّت حاشيته ووفاة خيوله بمدن المنافِي الباردة.

● سليم بركات: (عبور البَشْروش ـ ١٩٩٤) ← حيث يسعى الراوي المنْفِيّ والمهندس الفلكيّ (المتكلّم في الرواية والقائم بالعملية السردية فيها) إلى تصاميم للمتاهة وتوثيق لما يراه ـ في المدينة التي «لجأ» إليها فآوته ـ من أهوالٍ وغرائبَ في متاهات المنْفَى وسراديبه ومنحنياته، جنباً إلى جنب توليد الرواية صورةً سرديةً تمثيليةً كبرى للأكراد المنفيّين عن تراثٍ ولغةٍ ووطنٍ وهويةٍ مفقودة.

● بهاء طاهر: (الحب في المنفى ـ ١٩٩٥) ← الراوي الصحفي (المتكلّم في الرواية) منْفِيّ اختياراً (ومطرود في الوقت نفسه) من جريدته القاهرية إلى المدينة «ن» الأوروبية، وإلى جوار آخرين منفيّين جبراً (بيدرو إيبانيز الشيلي، ألبرت الغيني) ومغتربين (بريچيت شيفر، د. مولر،..).

● ثالثاً: «منفى مزدوج»:

وفيه تعاني الذات الروائية (الراوي أو الشخصية) ضغوطاً سياسية واجتماعية مرعبة تدفع بها إلى درجة من الاضطراب الذي يصبح معه العالم «منْفَى»، سواء داخل الوطن أو خارجه. ولعلّ أفضل ما يمثّل وضعية «المنْفَى المزدوج» رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (١٩٧٤)، حيث يعاني سعيد المتشائل مرارة المنْفِيّ داخل وطنٍ منْفِيّ هو الآخر، فلا إلى هؤلاء [إسرائيل: باعتباره واحداً من عرب إسرائيل] ينتمي، ولا إلى أولئك [الفلسطينيين: المنفيّين أبداً] يعود. إنه وضع «بينيّ»، «مزدوج»، تنقسم فيه الذات على نفسها، وتنسحب رؤيتها المزدوجة على كل شيء: اللغة، والهوية، والثقافة، والوطن،.. إلخ.

وثمة فهم آخر لـ «المنْفَى المزدوج Double exile»، كما ورد في كتاب Gareth Griffiths[٥٥]، يشير إلى أولئك الكُتّاب الذين «نشأوا في بيئة ثقافية مختلفة اختلافاً جذرياً عن بيئة إنجلترا، واختاروا الكتابة باللغة الإنجليزية، وهم لهذا السبب منفيّون ثقافياً عن مصادر تلك اللغة وموروثاتها، ومنفيّون لغوياً عن الأجواء والشّعوب التي يكتبون عنها»[٥٦]. والكتاب يقيم مقارنة بين كتّاب من أفريقيا وكتّاب من الهند الغربية ممّن جمعت بينهم ظروف استعمارية وثقافية مشتركة.

• رابعاً: «منفى وجودي» :

وفيه تعاني الذات الروائية أزمة وجودية بحقّ، فالوطن وما سواه منْفَى كبير يلحّ على الذاكرة والوعي والمخيّلة. ولعلّ أبرز الأمثلة على هذا الوجه من وجوه المنْفَى رواية واسيني الأعرج (ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري ـ ١٩٩٧)، وهي رواية منْفَى وجوديّ بامتياز، يكون فيها الراوي منفيّاً داخل وطنه (الجزائر في حقبة الثمانينيات) ومنفيّاً خارجه (في هجراته المتكررة إلى فرنسا) وتمثّل الرواية تمثيلاً فنّياً وثقافياً لافتاً أثر المنْفَى في ذاكرة الراوي وفي سرديّته في مجتمع الجزائر الذي كان يملؤه الرعب آنذاك، وينتشر فيه القتل والإبادة ونَفْي الآخر جسديّاً ومعنويّاً. والرواية إجمالاً تمثيل فنّي ليوم واحد في حياة أحد المنفيّين، يوم يكاد يبلغ يوم القيامة في طوله ووطأته.

• خامساً: «منفى اللغة»:

وفيه تعاني الذات الروائية وضعاً أشبه بـ«المنْفَى المزدوج»، إنه ازدواج هويّة أولئك الكتّاب العرب الذين يحملون وعياً عربياً ولساناً أجنبياً، وتطرح رواياتهم مثل هذا الازدواج بين وعي الثقافة ووعي اللغة. ويتجسد هذا الوجه من وجوه المنْفَى في أغلب إنتاج كتّاب المغرب العربي وكاتباته ممّن يمارسون (أو يمارسن) الكتابة بالفرنسية، كما أشرنا في المقدّمة. ولا ينفصل هذا الإنتاج الروائي الضخم لكتّاب المغرب العربي وكاتباته عن سنوات من المدّ (أو الغزو) الاستعماري الفرنسي لهذه المنطقة من العالم العربي، رغم تمرّد الكثير من مبدعي هذه المنطقة الآن، وظهور كتابات تناهض مثل هذه الهيمنة (الثقافية إلى الآن على الأقل). وهي كتابات تمتاح من وعي الآداب ما بعد الكولونيالية، سواء في أفريقيا أو الهند الغربية أو في جنوب آسيا، ممّن يشاركونهم التوجّه المناهض نفسه.

٢ ـ ٤

يبدو أن ما وصف به ميخائيل باختين الرواية، قديماً، بأنها «فنّ لا شكل له» (٥٧)، وصفٌ لا تزال له فاعليته وجدواه إلى حدّ بعيد. فالرواية لا تزال ـ والكلام لباختين أيضاً ـ جنّساً لم يكتمل بعد، ولا قوانين خاصة به؛ إذ هي دوماً في قيد التشكّل. وما هو في قيد التشكّل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة «الصيرورة». إذا كان مثل هذا الوصف ينطبق على النّوع الروائي بشكل عام، فما بالنا ونحن نتعامل مع رواية المنْفَى بصفة خاصة؛ أي مع رواية تتساءل بالأساس عن «الهويّة»؟ (وهل سؤال «النّوع» ـ في جوهره ـ إلا بحث عن هوية ما؟).

لقد اعتاد الباحثون في النظرية الأدبية المعاصرة أن يحدّدوا «النوع الأدبي» بمحدّدات عدة، منها: الشكل الخارجي (الطول ـ القِصَر ـ العَروض ـ وصف النص على الغلاف. . .)، أو الشكل الداخلي

(الموقف ـ النغمة ـ الموضوع. . .)، أو كما طُرِح الموضوع قديماً على يدي أفلاطون ومن بعده أرسطو حول مفهوم «الصيغة»: (غنائي ـ درامي ـ ملحمي).

ثمة علاقات كثيرة، إذن، ومتواشجة تصل «النّوع» بـ«التاريخ» من ناحية، وتجمع بين «النوع» و«المذهب» و«الأسلوب» من ناحية ثانية[٥٨] (وهل نضيف هنا «النّوعْ والتيمة»؟)، كما أن وضعية المنفيين؛ أي حالة «اللااستمرارية في الوجود» تقود إلى أزمة الهوية؛ إذ إن «تغير البيئة يؤدي إلى تغيرات في إطار المرجع الذي تتشكّل من خلاله الهوية الشخصية وتُصان»[٥٩]. وهوية المنفيين، دائماً، في حالة طواف وتَجْوال لا يهدأ، وذواتهم لا تتحدد إلا بالارتحال. لذا، يعني «النوع»، بالنسبة إلى أي كاتب في أي عصر من العصور، بصفة عامة، اختياراً بعينه من بين بدائل كثيرة متاحة لديه. واختيار الرواية، من بين أنواع أخرى بديلة ـ كالشعر أو المسرح أو السيرة أو الملحمة. . إلخ ـ اختيار ذو مغزى في هذا السياق. فالنّوع الروائي «لا يمكن أن يفهم استثناء إلا بوصفه أسلوباً لأساليب، تنظيماً أوركستراليا للغات مختلفة للحياة اليومية في نوع هجين بشكل عام»[٦٠]. والأسلوب، أيضاً، لا يمكن أن يُفهم بمعزل عن النّوع. هكذا، تمثّل الرواية بالنسبة إلى كتّاب المنْفَى الحرّية في مدّها الأقصى؛ لأنها أكثر الأنواع الأدبية تحرّراً من حيث الشكل، وأكثر هذه الأنواع تمرّداً ضد مفهوم «المؤسسة الأدبية»[٦١] الذي تمثّله فكرة «النوع» في جوهرها. وعلى الرغم من تمرّد الرواية على النّوع وعلى ما يمثّله من مؤسسة أدبية بصفة عامة، فإن كتّاب المنْفَى يضيفون إلى تمرّد الرواية نفسه تمرّدَهم الخاص أيضاً، من حيث هم مبدعون منفيّون لا يخضعون لإطار ولا يجمعهم نسق، ضد شكل (أو مفهوم) الرواية ذاته.

وتأخذ مظاهر هذا التمرّد ضد النوع الروائي، في روايات المنْفَى العربية، أشكالاً وتجليات مختلفة، وهي مظاهر تتأرجح ما بين الأسلوب والبناء: كتصدير نصوصهم بمقاطع شعرية أو نثرية مطوّلة لكتّاب منفيين؛ وامتلاء السرد بنصوص وفقرات كاملة ومقاطع شعرية تدور حول قضايا المنفيين (المكان، الوطن، اللغة، الهوية)؛ والتعامل مع المنفَى من منظورات عِدّة (غرائبي، أو واقعي ـ سحري، أو أسطوري، . . .)؛ والاسترسال الروائي، وتيار الوعي والذاكرة؛ وتمثّل أسلوب وبناء أنواع أدبية أخرى، كالمقامة، أو الملحمة، أو الشعر، أو السيرة الذاتية، أو النوڤيللاّ في روحها المكثّفة المشحونة، . . . إلخ.

هكذا، تطرح روايات المنفَى العربية، من الناحية الجمالية، مفهوماً مرناً للرواية يتجاوز إلى حد بعيد قيود الشكل وهيمنته (سواء من حيث الحجم، أو تقنيات البناء المختلفة، أو تعدّد مستويات التناصّ. . .) إلى درجة تنعكس، بشكل أو بآخر، على مستويات الخطاب الروائي جميعها: كالزمان

ـ المكان، واستراتيجيات راوي المنْفَى، والمؤلِّف الضمني والصور والمجازات، . . . إلخ. باختصار، إنّ ما تفعله روايات المنفَى العربية، حين يتعمَّق الباحث دراستها وتحليلها، هو أنها تدفعه بَدْءاً نحو التشكّك في مفاهيمه الراسخة حول «النّوع الروائي»، وحول إمكانات السرد الروائي المتاحة للكتّاب، وعن حدود «التيمة» الروائية المستخدمة، إلى درجةٍ تفرض عليه منظوراً نقدياً مرناً وغير تقليدي في الوقت نفسه لدراسة مثل هذه الفئة من النصوص السردية. لذا، يبدو الأمر وكأنه يتعامل ـ بادئ ذي بدء ـ مع نوع روائي ثانوي (أو فرعي) Sub-Genre يخرج من رحم الرواية ـ الأم؛ ذلك المتخم بنماذج وأنماط لا تنفد، وهو أمر سوف يضعه في فضاء نوع سردي له شعريته الخاصة التي تشير، عبر مستويات متباينة من تحليل الخطاب، إلى أنه لا فارق جذرياً في سرديات المنْفَى ـ حيث الموت (هناك) مونولوجي والحياة ديالوجية، وحيث ذاكرة رواة المنْفَى وشخصيّاته وذاكرة كتّابه وكاتباته أيضاً مثل الأواني المُسْتَطرقة ـ بين ذلك الثالوث الذي لا ينفصم: «النّوع» و«الأسلوب» و«الهويّة».

• ثالثاً: مرويّات المنفى من التصوّر إلى الإجراء

٣ ـ ١

اعتماداً على صياغتنا السابقة مفهوم رواية المنفَى العربية بما يميّزه عن رواية «الغربة» أو «الاغتراب» أو «الهجرة»، أو غيرها من المفاهيم المتشابكة في هذا المجال الدلالي المتسع، فضلاً عن تحليلنا ملامح علاقة المنْفَى بالسرد، وتداخل النوع والهوية، فإنه يمكن طرح تصوّرنا عن منهج الدراسة وإجراءاته انطلاقاً من الفرضية الأولية ذاتها؛ أي وضعية المنْفَى أو خيال المنْفَى، أو بصيغة أخرى: وضعية راوي المنْفَى.

وعلى الرغم من اعتماد هذه الدراسة التحليلية منطلقات السرديّات ما بعد البنيوية، فإنها دراسة نصيّة لا تُغْفل جهود السرديين البنيويين، بل تنطلق تحليلاتها من قراءة وتفكيك الخطاب الروائي لروايات المنْفَى العربية، ووضعه في سياق مرجعي يخضع في نهاية الأمر لمنظور السرديات المعاصرة التي تضفر السرديَّ بالتاريخيّ، كما يسعى هذا المنظور ذاته إلى تمثّل دائم لوضعية راوي المنفى من حيث علاقته بالخيال والسرد. إن ما قدَّمته السرديات ما بعد الكولونيالية، والسرديات ما بعد الحداثية بصفة عامة، ليس منهجاً نقدياً بالمعنى الصارم للمنهج الذي طرحه دارسو السرد من منظور بنيويّ مثلاً، وإنما هم قدَّموا استراتيجيات للقراءة النصية ـ كما يقول أشكروفت B. Ashcroft [٦٢] ـ قد تختلف جذرياً عن كل من التوجّه البنيوي (عند چينيت) أو المنحى السّيميوطيقي (عند جريماس A. J.

Griemas)، لكنها لم (ولن) تغفل ـ على أية حال ـ الإفادة من مثل هذه التوجّهات، بدرجات متباينة.

وهنا، يمكن أن نؤكِّد، بما لا يدع مجالاً للشك، أهمية ما صاغه ميخائيل باختين من مفاهيم تتصل بـ «الحوارية» و«الكرنڤالية» و«تعدّد الأصوات» (البوليفونية) و«علم عبر اللسان Translinguistics» و«التلفّظات» و«الكرونوتوب»، . . . وغير ذلك من مفاهيم تصبّ جميعها في جوهر نقد ما بعد الكولونيالية. فإذا كانت «الشكلية» (كما أرسى مبادئها الشكليّون الروس) أو «السرديات» (كما أقرّها السرديون البنيويون، والفرنسيون منهم خاصة) قد منحتنا في التحليل السردي أسماءً وأفعالاً؛ أي وعياً حاداً بجماليات النصّ «المحايثة» ووحداته التركيبية والوظيفية، فإننا نحتاج ظروفاً adverbs وسياقاتٍ [٦٣]، أي أننا نفتقر إلى وعي مماثل بالتاريخي والاجتماعي (أو الثقافي بصفة عامة). ولا يعني ذلك أن نقدّم فقط وضعاً جديداً لاصطلاحات تبدو غير متصلة ببعضها، ولا حتى أن نقدّم وضعاً جديداً للتقنيات وإجراءات التحليل السردي، بل «أن نقدم مقاربة مختلفة جوهرياً لكل من اللغة والخطاب الأدبي» [٦٤]؛ أي مقاربة نقدية توازي (وتوازن) بين الجمالي والثقافي دون هيمنة أي من طرفي المعادلة على الآخر.

واللافت للنظر أن مفاهيمَ باختينية ـ مثل «الكرنڤال» و«الحوارية» ـ تتصل اتصالاً يبدو ملحاً على الذاكرة بما طرحه كل من چاك دريدا J. Derrida وإدوارد سعيد عن فكرتي «استواء الأضداد» ambivalence و«القراءة الطِّباقية» Contrapuntal Reading على الترتيب. وغير ذلك كثير لمن يتابع أصْداء الفكر الباختيني وتوغّله الجذري في توجّهات ما بعد الحداثيين وما بعد الكولونياليين على السواء. لذا، فإننا نقدّم في هذا المدخل النظري، وفي سياق مفهوم روايات المنفَى العربية ـ بوصفها رواياتٍ تنهض بالأساس على وعي المؤلف المنْفِيّ بـ «الآخر» ـ تصوراً منهجياً يُعيد قراءة بعض مفاهيم باختين باعتباره نموذجاً لناقد المنْفَى من وجهة نظر صاحب هذا الكتاب، وفي سياق وعي باختين الحادّ والمبكّر بمفهوم «الآخر» الذي هو نتاج وضعية النَّفْي التي عاناها طيلة حياته، وهو وعي لا ينفصل جذرياً، في التحليل النهائي، عمَّا أثاره الكثيرون من أقطاب السرديات ما بعد الكولونيالية. ولنحلِّلْ ـ الآن ـ بعض مفاهيمه الأساسية (عن: «اللغة» ـ «الكرنڤال» ـ «تعدّد الأصوات» ـ «الحواريّة») التي يمكن أن تنهض عليها دراسة «مرويّات المنْفَى»، وبما لا ينفصل عن كون باختين نموذجاً لناقد المنْفَى الذي تعمل أفكاره ومفاهيمه الكليّة ضمن منظور ما بعد كولونيالي مناهِض.

٣ ـ ٢

لعل أحد التحولات النقدية المهمة التي واجهنا بها باختين هو تحوله عن ـ أو إزاحته ـ مفهوم اللغة Langue الذي طرحه البنيويون الفرنسيون خاصة، من حيث هي نسق منغلق على نفسه من العلامات والإشارات، دون اعتداد بالذّات المرسِلة أو المستقبِلة، مستبدلاً به مفهوم «الخطاب» الذي يُعنى باللغة من حيث هي «منطوق» أو «تلفّظ» Utterance، يتضمن ذواتاً متحدثة وكاتبة، ويتضمّن ـ من ثمّ ـ قرّاء ومستمعين، في سياقات اجتماعية وثقافية بعينها [٦٥]. لذلك، لم يعد كافياً (ولا مُشْبِعاً) ـ من وجهة نظره [٦٦] ـ النظر إلى «العلامة» بوصفها وحدة ثابتة (أو إشارة فحسب)، بقدر ما هي مكوّن نشط للحديث تعدّله وتغيّر معناه وتوجِّه طرائق استقباله وتفسيره وتأويله موجاتٌ متوالدة ومتقاطعة من النغمات ـ أو التنغيمات ـ والتقييمات والتضمينات الاجتماعية المتغيرة بتغير السياق. وإذا ما وضعنا في اعتبارنا كون تلك التقييمات والتضمينات تتغير باستمرار؛ إذ «المجتمع اللغوي» هو في حقيقته مجتمع غير متجانس (أو متغاير الخواصّ heterogeneous) يتكون من مصالح عديدة ومتضاربة، فإن «العلامة» لديه ليست محض عنصر محايد، أبتر، بل بؤرة للصراع والتناقض. فاللغة ـ من خلال هذا التصور الباختيني ـ ميدان للنزال الإيديولوچي، وليست نسقاً جامداً، والكلمات دائماً «متعددة النبر» وليست وحيدة المعنى؛ إذ تولد في سياق عملي يشكّلها ويغيّر معناها، في حين أن الوعي الإنساني هو تعامل الذات النشط، المادي، السيميوطيقي، مع الآخرين، وليس مجالاً داخلياً مُنبتّ الصلة بهذه العلاقات. وهو في ذلك مثله مثل اللغة، يوجد «داخل» و«خارج» الذات في آنٍ. هكذا، لم يعد واجباً النظر إلى اللغة بوصفها «تعبيراً» أو «انعكاساً»، أو «نسقاً مجرداً»، بل من حيث هي عملية نزاع وحوار اجتماعيين ومستمرين أبداً.

من خلال هذا الفهم المغاير للغة، يصوغ باختين مفهوماً بديلاً للغويات هو عبر اللغويات أو عبر اللسانيات Translinguistics، ليفصل من خلاله اللغويات Linguistics عن الأسلوبية Stylistics[٦٧]. فإذا كان موضوع اللسانيات يتشكّل من اللغة وتقسيماتها الفرعية (الوحدات الصوتية، الوحدات الصرفية، الجُمَل، . . . إلخ)، فإن عبر اللسانيات تتشكل من الخطاب الذي يتمثّل بدوره التلفظات الفردية [٦٨]؛ «الخطاب أي اللغة بكلّيتها الحية الملموسة (. . .)، الخطاب أي التلفظ»[٦٩] الذي هو نتاج إنشاء ومزج، ليست المادة اللغوية ـ في النهاية ـ سوى واحدة من مقوماته. وليس التلفظ utterance عملاً خاصاً بالمتكلِّم وحده، بل هو نتاج تفاعل دائم بين المتكلِّم والمستمع.

لقد خلق مثل هذا الفهم للغة ولعلم عبر اللسان فهماً مختلفاً تماماً لـ«الشعرية» أو «الأدبية» poetic الذي ألحّ عليه الشكليّون (وهو ما اعتمد عليه فيما بعد كل من جاري سول مورسون G. S. Morson وكاريل إيمرسون C. Emerson في صياغتهما مصطلح «النثري» أو «النثريّة Prosaics» أو «البروزيقا»

في مقابل اصطلاح «الشعرية» أو «الأدبية» أو «البويطيقا Poetics» : أي تعيين ماهية النثريّ في الرواية بوصفه مقابلاً ـ وليس مضاداً ـ للشعري في الشعر) [٧٠]. فلم يعد مفهوم الشعرية ـ في «الشعر» أو «الرواية» أو في أي جنْس أدبي ـ منصبّاً على «النص» من حيث هو فضاء منغلق على ذاته ومحدد سلفاً فحسب، بل انسحب بالقدر نفسه ـ لدى باختين ـ على «ما وراء النص»؛ وبذلك تصبح الأدبية خاصّة نوعية للأدب، لا بوصفه نصّاً، بل تتصل بالأدب من حيث هو «خطاب» Discourse منفتح الحدود والآفاق، أو «تلفّظ» يحوي «آخرين» قارّين بداخله دائماً، ويحتفي بالمعيش الاجتماعي قدر احتفائه باللغوي والنصّي. بهذا المعنى، يصبح باختين ناقداً «ما بعد شكلاني Post-Formalist» [٧١] بمعنى ما، حين يتجاوز ذلك الفهم الشكلاني الضيق للنصّ. إن موضوع الشعرية ـ إذن، كما كان يفهمه باختين ـ ليس «النصّ»، وإنما هو «جامع النص» [٧٢]؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص.

هكذا، يصبح انتقال باختين من «اللغويات» إلى «عبر اللغويّات»، ومن ضيق «النصّ» إلى رحابة «الخطاب» واتساع حدوده أشبه بما اجتمع عليه لاحقاً الاتجاهان ما بعد الحداثي وما بعد الكولونيالي، حين اهتمّا بـ «الجوانب المرجأة والمتشظية من الدلالة». وهي جوانب لا تكمن فحسب فيما هو «نصّي» بل يندرج أغلبها في فضاء «الخطاب». فضلاً عن ذلك، فإن هذا الطرح الباختيني «للغة بوصفها مجتمعاً متغاير الخواصّ»، أمر يتضمّن استشراف هذا الفهم لما صاغه فيما بعد النقّاد ما بعد الكولونياليين أيضاً الذين تعاملوا مع آداب تتسم بالتهجين؛ لأنها آداب أنتجتها ثقافات مزدوجة غالباً (كما هي الحال في مرويّات المنْفَى).

٣ ـ ٣

لم يكن فرانسوا رابليه F. Rabelais (١٤٩٥ـ١٥٥٣م) ـ من وجهة نظر باختين على الأقل ـ كاتباً عادياً، بل ثمة توازٍ بين عالمي رابليه (المكتوب عنه) وباختين (الكاتب)، رغم اختلاف السياقين اللذين صاغا رؤية كل منهما للعالم والفنّ والإنسان. كان رابليه، في «بنتاجرويل وجارجنتوا Pantagruel and Gargantua»، كاتباً يعرف جيداً، وبحذق، كيف يرسم شخصياته من رجال الأعمال وأصحاب الحِرَف الذين كان يلقاهم في حديقة «تراكو»، كان يتحدث بلهجتهم ويحلّل عواطفهم ويفهم أفكارهم. . . إلخ. وحين سافر رابليه إلى أقطار أوروبية كثيرة، وأُتيحت له فرصة ملاحظة الناس والأمراء في السلم والحرب، ما بين فرنسا وإسبانيا ومقاطعات شمال إيطاليا وتركيا وڤينّا وألمانيا، وأجواء الحرب كانت تحجب الأفق آنذاك، والأمور تجري في دوّامة مستمرة من الجنون وسفك الدماء، قرّر مواجهة كل هذا الصخب والعنف والضجيج بالضحك، لا الغضب، كما فعل

في الفصل الثالث والثلاثين من «بنتاجرويل»؛ ذلك لأن الضحك يُلغي المسافة الملحمية، (كما سوف نرى في رواية «المتشائل» لإميل حبيبي مثلاً) ويلغي بشكل عام كل مسافة تراتبية تدفع إلى التفرّد الزّائف لأنها تضع بعض القيم، وربما كان ذلك هو السبب أيضاً وراء احتفاء باختين بالضحك وتاريخه في الفصل الأول من كتابه عن «رابليه وعالمه Rabelais and His World»، فضلاً عن اهتمامه الأثير وسعيه الدؤوب وراء تحليل لغة «الساحات الشعبية Marketaplace»، وأشكال «الاحتفال الشعبي Popular-Festive»، و«الصورة الجروتسكية (أو المسخيّة) للجسد Grotesque Image of The Body»، وغير ذلك من مظاهر ثقافية، رسمية كانت أو شعبية، كأنّ باختين ـ حين يحتفي بالثقافة الشعبية، ويغوص في أعماق الدنيويّ ـ يلتقط النغمة المائزة للفن، لغوياً كان أو غير لغوي، مهتدياً بكتابة رابليه، الذي لم تكن قصته «بنتاجرويل» ـ كما وصفها البعض ـ سوى:

> «مزاج عجيب من الجنون والأخلاق، والخشونة والجمال، والامتهان والإخلاص، واللغو الميتافيزيقي والحكمة الفلسفية، والهذر الطائش والروعة الشعرية؛ إنها أشبه بالحياة في أنها لا تنتظم في خطّة، وأنها مليئة بالمفاجآت. فالكتاب كله زاخر بالتواءات الفكرة، وتغيّرات الأسلوب، على نحوٍ ما كان لغير الله ورابليه أن يتصوره على الإطلاق» (٧٣).

لقد أكَّد باختين في أكثر من موضع أهمية درس «الكرنفال Carnival» ـ كما فعل في كتابه عن رابليه (٧٤) ـ من حيث هو ظاهرة تواجه الثقافة الرسمية بكل أشكال تسلّطها وحدودها الفارقة ولغتها الصارمة، تماماً مثل إبداع المنافِي والهوامش التي تقف في مواجهة سلطة «المركز» وسطوته؛ ولذلك نراه يحتفي بالأشكال الثقافية غير الرسمية، معتبراً الخطاب الروائي خطاباً «لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلّمات المقيّدة» (٧٥)؛ لأن هناك ملحقاً من الظاهرات قد ظلّ بمنأى عن منظورات ذلك التصور، إنها الأشكال الثقافية غير الرسمية (الكرنفالية)، أو لنقل: «الخطاب في الحياة Discourse in Life». وهذا أحد أسباب اهتمام باختين بالرواية؛ ذلك النوع الأدبي المتمرّد الذي يتمثّل أنواع ـ وأشكال وتيمات وأصوات وثقافات ـ الآخر: المهمّش، أو المستبعد، أو المنفيّ، أو المتسلِّط (المستبدّ)، أو المستعمِر، أو المختلف والمغاير بصفة عامة.

وفي زمن الكرنفال ـ البديل عن الوضع الرسمي official (٧٦) المهيمن، والذي يشبه زمن المنْفَى الموحِش في كونه ينهض هو الآخر على فكرة «الاستثناء» أو «المؤقّت» ـ تُلغَى كل القوانين والمحظورات (التابو Taboo) والقيود التي توجّه نظام الحياة الاعتيادية، وتُلغى ـ أيضاً ـ الألقاب والمراتب الاجتماعية وأشكال التمايز بين البشر كافة، فالكل سواء. ويُلغى كذلك كل ما يتعلق بالنظام السائد من أشكال الخوف وآداب السلوك، التي يترتب عليها عدم المساواة بين الناس (سادة/ عبيد،

مستعمِرون/ مستعمَرون، مقيمون/ منفيّون، . . . إلخ)، ليسود ـ بدلاً من ذلك كله ـ نسق كرنفالي مغاير تماماً، ربما يكون مؤقتاً، لكنه يخلق اتصالاً إنسانياً ـ وربما حيوانياً أيضاً ـ بين البشر والعالم، اتصالاً حراً، بعيداً عن الكُلْفة والمسافات المصطنعة والزائفة. هنالك، حيث زمن الكرنفال (الجمعي، الحميم، التّعاوني، الحيوي) هو بديل زمن المَنْفَى (الفرداني، الاغترابي، الانعزالي، المميت)، تعمّ كل القيم، العليا والدنيا، وتتواصل كل الأصوات واللغات والطبقات؛ السادة والعبيد، رجال الدين والمهرّجون؛ النُّخبة والمهمّشون والمنفيّون، وتطفو كذلك كل الأفكار والظواهر والأشياء، وكأننا في حالة خارج الحياة المتواضع عليها، حيث الكرنفال ـ الاستثناء يقرّب ويوحّد ويربط، يقرن المقدّس بالمدنّس، والعظيم بالسّفيه، والحكيم بالبليد، في منظومة كاملة من أشكال التحقير والتجديف الكرنفالي، وكل أشكال الابتذال المرتبطة بالقوة الإنتاجية للأرض والجسم، وأشكال المحاكاة الساخرة الكرنفالية للنصوص المقدّسة والمهيمنة والمركزية والمتسلّطة. . . إلخ [٧٧].

لقد كان أفق هذه الثقافة الكرنفالية أفقاً واسعاً جداً في عصر النهضة والعصور الوسطى، تلك العصور التي افترضت نغمة رسمية، جادّة وصارمة، للثقافة الإقطاعية السائدة آنذاك[٧٨]. وبغض النظر عن اختلافات هذه الأنماط الكرنفالية، التي تمزج الشعائر الرسمية بالهزلية، والمهرّجين بالأغبياء، والكثير من أشكال المفارقة Parody، فجميع هذه الأشكال كانت ذات أسلوب خاص: إنها تنتمي إلى ثقافة ضحك كرنفالي واحدة.

ليس الكرنفال، بالنسبة إلى باختين، مجرد حدث احتجاجي تظاهري، يقف في مواجهة صلف صوت الثقافة الرسمية السائدة فحسب، بل هو ثقافة فرعية نقدية أشبه بثقافات التخوم Boundaries التي أشار إليها هومي بابا، ثقافة ذات صوت مغاير تماماً للسلطة، لا يعبّر عن طبقة أو شريحة بعينها، بل يحمل رؤية جمعية شديدة الخصوصية للعالم، من منظور نقدي تمثيلي تشكّك طقوسه وأنشطته في الأخلاق السائدة والمعايير المتّبعة التي تُقدَّم في سياق محكوم بقانون خارجي، كاريكاتوري وهزلي[٧٩]. إن قيمة الكرنفال تكمن في إرسائه ازدواجية القيم؛ أي الجمع بين قيمتين متعارضتين في آن (أنا/ آخر، سالب/ موجب، زمان/ مكان، ضحك/ بكاء، . . .)، وهو فهم يقترب كثيراً مما أشار إليه دريدا ـ فيما بعد ـ بـ «اجتماع الضِّدَّين»، وكأنَّ باختين يحيل ضمناً إلى متناقضات الحياة التي كان يعيشها مرتحلاً بين المنافي وحاملاً في ذاكرته ومخيّلته صورة «الوطن»، الأمر الذي يُضفي على القيم كافةً صفةَ النسبية، لا الإطلاق، تلك الصفة التي تجمع (أو توحّد) بين السامي والوضيع. من هنا، يمكن تحليل مفهوم باختين لثقافة «الساحات الشعبية»، بوصفها مظاهر ممثِّلة للكرنفال، وعلاقة ذلك بالطابع الكرنفالي للسوق وما يتضمنه من ازدواجية أو تناقض في القيم، وهو ما يُوحي بأن نص باختين المبكِّر يومئ إلى الفهم الماركسي ـ الذي تمّت صياغته فيما بعد ـ لمجتمع السوق الذي يعتدّ بقيمة

التبادل وحدها، حيث يفرض المال حضوره بالقوة، «يخلط ويبادل كل شيء [وكأنه] عالم بالمقلوب، اختلاطُ ومقايضةُ جميعِ الصفات الطبيعية والإنسانية (. . .)، إنه مصالحة المتنافر، إنه يُرغم الأضداد على المزاوجة» (٨٠).

ثمة علاقة ضمنية، أو غير مباشرة إذن، بين الكرنفال والحوار: فـ «الحوار يفرد والكرنفال يمتص ويطمس، المتكلّم يَفْنَى والجسد الخرافي لا يموت، مكان الحوار هو حميميّة الرواية ومكان الكرنفال هو هوس الميدان العام» (٨١). فكرنفالية باختين وجّهت منظِّري المسرح نحو نماذج من التحول والمغايرة لمراكز المفارقة Parody في أي نظام اجتماعي سواء في المتن أو الهامش (٨٢). وكلّ من عملي باختين الكبيرين ـ عن دوستويفسكي ورابليه ـ يقف ضد انتظام وتقنين مراكز القوى في الأدب واللغة بطرحهما مفاهيم الحوارية وتعدد الأصوات والكرنفال. فالتعددية اللسانية Heteroglossia، مثلاً، يصفها باختين بأنها «كلام الآخر في لغة الآخر»، إذ تخدم متكلّمَيْن وتعبّر ـ في الآن نفسه ـ عن مقصِدَيْن مختلفين: مقصد مباشر للشخصية التي تتكلم، ومقصد غير مباشر للمؤلِّف الصَّامت الخَفِيّ.

وتومئ مثل هذه التعددية اللسانية إلى تعددية في الوعي، وعي الشخصيات المتمايزة والمختلفة، ووعي المؤلف ذاته بما لا يجعل من شخصيات عالمه المتخيَّل محض صدى مختلف النغمات لصوته الأوحد، المهيمن كأنه صوت روسيا «ستالين» الذي كان سبباً في شتات باختين وغيره من الفنّانين والكتّاب والفلاسفة، بل يجعل منها مجموعة من الرؤي والمنظورات والدلالات. وتمثِّل هذه التعددية اللسانية أحد أوجه الحوارية التي أكَّد باختين مِراراً على أهمية أن تُشَيَّد لا باعتبارها نتاجَ وعي منفرد، وحيد، منعزلٍ عن باقي «الأوعية» من حيث هي موضوعات في ذاتها، بل ينبغي تشييدها بوصفها كُلاً يصوغه ويشكِّله تفاعل دائم وحوار متصل بين «أوعية» متعددة، ومتناقضة أحياناً، لا يصبح واحدٌ منها بأية حال موضوعاً للآخر (أو للآخرين) (٨٣).

إن مثل هذا الانشغال الذي يبلغ حدّ الهوس بـ «الآخر» هو تجسيد لرغبة باختين الدفينة في نزع طبائع الاستبداد كافّة، وفي التحرّر من أحادية النظرة ومن سيادة ثقافة ما فوق غيرها من الثقافات، والتخلّص من أي شكلٍ من أشكال التراتبيّة الزائفة (الهيراركيّة)، الأمر الذي يجعل من «عالم الكرنفال» بديلاً مجازياً خلقه باختين ـ عبر تحليله نصوصَ كل من رابليه ودوستويفسكي وغيرهما ـ عِوَضاً عن «عالم المَنْفَى»، الأحادي الصوت (المونولوجي)، والاغترابي.

٣ ـ ٤

الكرنفال، إذن، ظاهرة في الحياة المعيشة قبل أن يصبح بنية من بنيات النص الروائي (كما هي

الحال عند رابليه أو دوستويفسكي Dostoevsky ، أو بعض كتّاب المنفَى الذين سوف يحلِّل الكتاب نصوصهم الروائية مثل حيدر حيدر ، أو إميل حبيبي ، أو عبد الرحمن منيف ، أو سليم بركات ، أو غيرهم) ، أو مادة للدراسة والتحليل كما فعل باختين . إن باختين يقدّم في نصوصه العريضة قائمة متشعبة من المفاهيم والأفكار المتناثرة في ثنايا كتاباته : الكرنفال ، المبدأ الحواري ، تعدد الأصوات ، و«الثقافة» بمفهومها الواسع (رسمية وشعبية ، جدّية وهزلية ، كتابية وشفاهية ، . .) . لكنّه ـ ويمكن قول ذلك بشيء من الحذَر ـ يحلّل صوراً (أو تيمات) متواترة في نصوص مدوّنة وشفاهية . وهو إذ يفعل ذلك أشبه بمحلّل نفسي ، أو محلّل اجتماعي ، أو أنثروبولوچي ، جنباً إلى جنب كونه ـ وبقدرٍ موازٍ ـ محلِّلاً أدبياً ماهراً يعتني بالصور والتيمات وتحولاتها من أديب إلى آخر ، ومن سياقٍ ثقافيٍ واجتماعي إلى سياق مختلف عنه ، مستعيناً بحسّه المرهف تجاه الذات الجمعية التي كانت تخلقها النصوص ، في ثقافة القرن الثامن عشر ، حيث أمستْ «ثقافة الضحك» ، و«المهرجان» أو الكرنفال ، و«المفارقة» ، و«لغة الساحات الشعبية» محدّداتٍ أساسية لقراءة أي نص إبداعي ينتسب إلى تلك الحقبة التاريخية المبكّرة .

في هذا السياق نفسه الذي أدركنا خلاله انتقال باختين الدائم ـ سواء في تحليله الروايةَ أو الشعرَ ، أو غيرَهما من الأنواع الأدبية ـ من الفنّي إلى الإيديولوچي ، من «النص» الضيّق إلى رحابة «الخطاب» ، يسعى باختين إلى صوغ مفهوم مغاير للبطل ينبثق من مفهوم مختلف أيضاً للرواية بوصفها تمثيلاً لخطاب متعدد الأصوات [٨٤] ، حواريّ وليس مونولوجياً . البطل ، عند باختين ، ليس شخصيةً بعينها من الشخصيات ، وليس المؤلف نفسه المختفي وراء الشخصيات والأحداث والأصوات ، وليس الذات المفردة . إنه ـ باختصار ـ جماعٌ لشخصيات ، تناغم ـ أو تنافر ـ لأصوات ، ذواتٌ متعددة حاضرة وغائبة . إنه «أنا» (المتكلّم في الرواية أو الراوي) و«هو» (الشخصية أو المرويّ عنه) و«أنت» (المخاطَب ـ المرويّ له ـ أو متلقّي النص أو مستقبِل الخطاب) . إنه أقرب إلى ما حدّد به واين بوث Wayne. C. Booth مفهوم «المؤلف الضمني» Implied Author .

ولا يعني تعدد الأصوات في هذا السياق كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم المتخيّل ، ذلك التعدد الذي يرمي إلى التجاور فحسب ، بل يعني تعدد ـ وتفاعل ـ أشكال الوعي المتساوية الحقوق ، حيث يصبح الأبطال الرئيسيون ـ عند دوستويفسكي مثلاً ، أو رابليه ، أو جبرا إبراهيم جبرا أو إميل حبيبي أو إتيل عدنان أو حيدر حيدر أو عبد الرحمن منيف ، أو غيرهم من كتَّاب المنْفَى وكاتباته ـ «ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان ، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة»[٨٥] .

هكذا ، أصبحت صورة البطل ـ عند دوستويفسكي ، وكما كان يراها باختين ـ صورة يخلقها

خطاب الرواية، فضلاً عن كونها صورة تتسم باللا اكتمال وعدم الاستقرار؛ لأنَّ مثل هذا الطرح لصورة «البطل» في الرواية ليس بعيداً تماماً عن تصور باختين لـ «تعدّد الأصوات» الذي يرمي ـ بدوره ـ إلى قراءة التمايزات، في فضاء أي نصّ أدبي، بين الأنا والآخر في سياق ثقافي واجتماعي رحب بعيداً عن سلطة الخرائط والجغرافيا. فهويّة أيّ نص مثل هوية شخصياته (وأصواته) المتعدّدة، فـ «الهويّة كيان مركّب»، إذا تمثّلنا فهم الناقد ما بعد الكولونيالي لـ «الهوية» (٨٦).

٣ ـ ٥

لقد كان باختين ينحو بأفكاره كثيراً نحو المجازي أو الكنائي أو الاستعاري، فمفاهيمه عن «تعدد الأصوات» وعن «الكرونوتوب»، وطرحه لمفهوم «البطل Hero» و«الفكرة notion»، كلها مفاهيم ذات مدلولات مرنة، فضفاضة ـ وربما يشوب الغموض بعضها ـ ولا يمكن الإحاطة الدقيقة، أو الكلية، بمعانيها أو حدودها. ويرجع هذا ـ من وجهة نظر ما ـ إلى إحساس باختين الدائم بأهمية مشروعه النقدي، والفلسفي بالدرجة الأولى، الأمر الذي دفعه إلى التعامل مع بنياته ومفاهيمه وحدوده بدرجة عالية من النسبية والتجريد واللا يقين. وهي صفات جعلت من نصّ باختين العريض نصاً كُلياً يحيل إلى بعضه كثيراً، وتنبني أفكاره على بعضها، فضلاً عن امتلائه كذلك بكثير من الثغرات والفجوات التي تفتقر إلى مَنْ يملؤها ويستخرج منها الدلالات الكامنة. فغموض مفهومه عن «البطل»، والتباس مفهوم «الفكرة» (٨٧) وعدم استقراره، ومجازية اصطلاح «الكرونوتوب» (٨٨) الشديدة، فضلاً عن تشوّش التباسه بكونه مرادفاً لمفهوم «النوع» أو «الجنس» الأدبي أو محدِّداً لأشكال الرواية وأنواعها (٨٩)، كلها إيماءات وإشارات مضيئة ومراوغة، تعتمد التلميح لا التصريح، والكناية لا الإفصاح، كأنه كان يتمثّل أساليب بلاغة المقموعين.

ولعل ما يُغري قارئ نصّ باختين بالتتبع والاستقصاء هو اهتمامه الدائم ـ حين يتخلّى عن دور الناقد والمنظِّر الأدبي إلى حدّ ما ـ بتقمّص وجهة نظر الفيلسوف، ولعب دور المفكّر، بحثاً عن صورة «الإنسان الكامل» (كما كان يفعل نيتشه مع الإنسان الأعلى «السوبر» الذي قهر رغباته وأهواءَه، فحاز ـ بذلك ـ مِلْكية أخصب الأراضي، شأنه شأن المستعمِر الذي صار سيِّد الغابات والمستنقعات)، تلك الصورة التي حاول دوستويفسكي رسمها، عندما:

> «فكَّر لا بالأفكار بل بوجهة النظر وبأشكال الوعي المتعددة الأصوات. لقد حاول أن يفهم كل رأي وأن يصوغه بطريقةٍ بحيث يعبّر من خلاله عن إنسان كامل، كما يعبّر في نفس الوقت، وإن كان بطريقة مغلقة، عن كامل عقيدته من ألفها إلى يائها (. . .)» (٩٠).

هذه الصورة ـ أو تلك التصورات ـ للإنسان الكامل، يتم رصدها من وجهة نظر الفيلسوف باختين، لا النَّاقد، أو لنقل ـ بصيغة استعارية ـ «القدّيس باختين».

لقد عانى باختين طيلة حياته من التهميش، والترحال الدائم بين المنافِي، من موسكو إلى جزر سولوڤتسكي في الشمال السوڤيتي، وقزخستان، وسارانسك، . . . إلخ، بحثاً عن الوطن المفقود، كما عانت كتاباته من الوضع نفسه حتى نهاية الخمسينيات من القرن العشرين(٩١). ولعلّ هذه الوقائع والأحداث التاريخية التي أحاطت بحياة ميخائيل باختين هي ما دفعته إلى إدراك خطورة «الخطاب» وأثر «الكلمة» و«اللفظ»، لا الخطاب الأدبي أو الخطاب الروائي فحسب، بل الخطاب في الحياة بصفة عامة، السياسي والاجتماعي، وحتى الخطاب الشعائري والاحتفالي.

هكذا، يحتفي باختين المنْفِيّ بالآخر، المغاير والمختلف، ويضعه موضع الصدارة من الوعي. فمن المستحيل ـ حسبما يقول تزفيتان تودوروف (٩٢) ـ أن ندرك وجود أي كائن بصورة منفصمة عن علاقاته التي تربطه دوماً بالآخر أياً كان موقعه. فالآخر، لدى باختين، هو مركز الرؤية والإدراك:

> «الآخر، فقط وكما هو، يمكن أن يكون المركز القيمي للرؤية الفنية، ومن ثم، للشخصية في العمل. الآخر وحده يمكن أن يأخذ شكلاً بصورة جوهرية ويصبح مكتملاً؛ لأن جميع مظاهر الاكتمال القيمي ـ المكانية، أو الزمانية، أو الدلالية ـ هي عناصر مقوّمة خارجية بالاستناد إلى العلاقة القائمة مع الوعي الذاتي الفعّال. . .» (٩٣).

من هنا، كان وعي باختين ـ في تحليله الخطاب الروائي وفي تحليله أيّ خطاب لغوياً كان أو غير لغوي ـ وعياً حاداً بالحوارية، وتعدد الأصوات، والتلفّظات وإعادة توزيع القوى بين الأفراد والجماعات، والاهتمام بثقافات «الهامش» أو «التخوم» التي تنشأ عندها «الكينونة» كما قال مارتن هيدجر عن الإغريق، والتي تتخلق بجوارها «شعرية المنافِي» حيث «المكان بلا مواقع، والزمان بلا أمد» (٩٤)، والاهتمام بآداب المقاومة، مثل كثيرين من نقّاد ما بعد الكولونيالية الذين يسعون إلى تعرية ملامح القمع في آداب الهوامش. كما نراه يدرك الأهمية الثقافية لجميع أشكال الاحتفال الشعبي ذات الطقوس والشعائر، فضلاً عن انتقاده الشديد لما يسمّى «بجماليات التماهي» وإبستمولوچيتها، وتأكيده على ضرورة اصطناع مسافة بين الذات والموضوع، أو بين القارئ والمقروء، أو بين الناقد والنصّ والعالم. ولا يعني هذا عدم إدراكه أهمية الاستغراق في التأمل والتحليل، بل يعني ضرورة الوعي بصوت الآخر المختلف والمغاير؛ «فالفهم ليس مجرد عملية بين ـ ذاتية، بل علاقة بين ثقافتين، والتماهي ـ أو التقمّص ـ دور أوليّ انتقالي فقط» (٩٥)، وحيث يكون الحوار الذي يدافع عنه باختين تبقي كل من الهويتين (الذات ـ الموضوع) ثابتة وأكيدة (إذ ليس هناك اندماج ولا تماهٍ)، فتأخذ المعرفة

شكل حوارٍ فيه «أنت» مساوية أو مكافئة لـ «أنا»، ولكنها في الوقت نفسه مختلفة عنها.

إنَّ أغلبَ هذه المفاهيم المبكّرة، التي ولَّدها فهم باختين لطبيعة الخطاب الروائي بخاصة، والخطاب الأدبي بصفة عامة، لم يختلف ـ في كثير من أوجهه ـ عن جوهر نقد ـ أو نظرية ـ ما بعد الكولونيالية التي ناقشنا بعض أفكارها في بداية هذا المدخل عند إدوارد سعيد أو فرانز فانون، أو هومي بابا، أو إليكي بويمر، أو غيرهم من كتّاب وكاتبات هذا الاتجاه المتشعّب، عندما كانوا يتحدثون عن ذلك الجماع من الآداب ـ مثل آداب العالم الثالث، أو آداب الكومنولث، أو الكتابات المهاجرة، أو كتابات المنْفَى، أو الآداب السوداء، أو كتابات المهمّشين بصفة عامة[٩٦] ـ التي يتركّز حولها خطابات نقدية (من اللافت للنظر أنها خطابات تهتم بتحليل الرواية بالدرجة الأولى) تهدف إلى نقض خطابات «المركز» المهيمن، المتسلِّط الذي تنتجه بعض دول العالم الأول، أو الطغاة المستبدّون اقتصادياً وثقافياً من بقاع العالم المختلفة.

٣ ـ ٦

إن ما عاناه ميخائيل باختين من نفي واضطهاد وسجن وتعذيب كان دافعاً إلى اهتمامه بـ «الآخر»، و«الحوارية»، و«تعدد الأصوات»، و«الكرنفال»، من حيث هي مفاهيم مميّزة لفنّ الرواية القادر على تمثّل «تحولات» الزمن و«حراكات» المجتمع، وكأن باختين كان يخلق من نصوص رابليه ودوستويفسكي، وغيرهما، ممثولاً للعالم الحرّ، الوثّاب، أو ذلك الفردوس المفقود الذي صنعته مخيّلته، وتمنّى كثيراً ـ كما يفعل أغلب كتَّاب المنافي، مبدعين ونقَّاداً ـ أن تتطابق صورتا «الممثول» (المتخيَّل والممكن الذي كان يحلم به) و«المثَل» (الواقع المؤلم الذي كان يعيشه)، ليتخلَّص بذلك من أسر خطاب (ستاليني) مونولوجي متسلِّط، قامع وباطش. فإدراك باختين الحادّ مفهوم «الآخر» هو من وجهة نظرنا أحد أبرز تجليّات «اللاوعي السياسي للمنْفَى»، وهو أمر سوف نفيد منه كثيراً في تحليل روايات المنْفَى العربية (بعد عام ١٩٦٧م) التي تمثِّل مادة هذه الدراسة من جهة، وهو ما يجعل من ميخائيل باختين ـ من جهة ثانية ـ نموذجاً لناقد المنْفَى، الذي تشتغل أفكاره عبر منظور ما بعد كولونيالي مناهض، لا يغفل الجوانب المرجأة أو المتشظية من الدلالة لأنه يضيق بحدود «اللغويّات» الصارمة، ولا يصنع تمايزاً زائفاً بين الثقافات أو الآداب؛ إذ لا يُسقط «الآخر» من وعيه أبداً، ولا يخضع لسلطة الخرائط أو الجغرافيّات التي رسمها مَنْ نزعوا منزعاً كولونيالياً لا يصعب تحليله ونقضه، كما لا يُغفل آداب المقاومة (أو ثقافات الكرنفال)... إلخ. وليس من الصعوبة بمكان أن يعثر محلِّل أو باحث آخر على وعي مشابه لمفهوم باختين لـ «الآخر» في كتابات إدوارد سعيد أو بابا أو سبيڤاك أو چيمسون أو غيرهم، وبدرجات متباينة بالطبع. إن آداب ما بعد الكولونيالية ـ بما تتضمّنه

من مسرودات الشتات والمنافِي وكتابات اللاجئين والمحاصَرين والمهاجرين والمهمَّشين ـ تستدعي بالضرورة مفاهيم نقّاد ما بعد كولونياليين أيضاً؛ فتجاوب المفاهيم والتقاؤها أو تقاطعها حول حزمة من الأفكار المشتركة، عن المكان والزمان واللغة والآخر والهوية (كما هي الحال في مرويّات المنْفَى)، سوف يُكسب أية دراسة في مثل هذا الحقل المعرفي وحدةً في المنظور والمنهج.

لذا، فإن الإجراءات المنهجية التي أشارت إليها مقدمة الدراسة تجسِّد هذا التصوّر الذي يجعل من باختين نموذجاً لناقد المنْفَى، ذلك الذي لم يكن مسعاه إلى خلق «حوارية Dialogization» ثقافية وإبداعية حرّة سوى رغبة ملحّة في هدم و«نقض كولونيالية Decolonization» الاستبداد والقمع والهيمنة. وهو أمر سوف يتجلّى ـ على مدار فصول الدراسة التطبيقية الثلاثة ـ في «جدل الزمان ـ المكان»، و«تداخل المنفى والسرد والنّوع الأدبي»، و«تشابك مجازات الأنا/ مجازات الآخر» على التوالي.

هوامش المدخل النظري

(١) إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، نقله إلى العربية وقدَّم له : كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧ ، ص : ٦٢ .

(٢) ماري تريز عبد المسيح : التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص : ١٠٧ .

(٣) إدوارد سعيد : تأمّلات في المنفى ، ترجمة : نهاد سالم ، الكرمل ، العدد ١٢ ، ١٩٨٣ ، ص ص : ١٠ ، ١١ وانظر الإشارات نفسها مع بعض التصرّف في كتابه :

- Edward W. Said: **Reflections on Exile and Other Essays**, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, p 181.

(٤) انظر : Nancy E Berg: **Exile from Exile, Israeli Writers from Iraq**, State University of New York Press, 1996, pp. 4-5.

(٥) انظر :

ـ حليم بركات : رواية الغربة والمنفى ، فصول ، المجلد السابع عشر ، العدد الأول ، صيف ١٩٩٨ ، ص٤٢ .

ـ وعن المنفى الاختياري ، انظر أيضاً : جابر عصفور : المنافي العراقية (١) ، (٢) ، جريدة الحياة ، بتاريخي ٩/ ١٠/ ٢٠٠٢ ، ١٦/ ١٠/ ٢٠٠٢ .

(٦) انظر : Edward W. Said: **Reflections on Exile**, p. 182.

(٧) انظر : Op. Cit, p. 181.

(٨) انظر : سوزان باسنيت : الأدب المقارن ـ مقدمة نقدية ، ترجمة : أميرة حسن نويرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص٩١ .

(٩) انظر : Julia kristeva: **The Kristeva Reader**, Edited by: Toril Moi, Blackwell, Oxford, UK & Cambridge USA, 1986, p. 292.

(١٠) انظر : Edward W. Said: **Reflections on Exile**, p. 182.

(١١) ورد في «المعجم الوسيط» أن النفي «عقوبة بإبعاد شخص خارج حدود بلاده لفترة غير محدودة . وقد كانت عقوبة النفي مقرَّرةً لبعض الجرائم في التشريع الجنائي المصري قبل سنة ١٩٠٤ ، ثم أُلغيت منذ ذلك التاريخ . وقد نصَّت الدساتير الحديثة على تحريم إبعاد المواطن عن أراضي وطنه أو منعه من العودة إليها» .

انظر : المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، طبعة مصوَّرة في مجلد واحد ، (د. ت) ، مادة «نَفَي» ، ص ص : ٩٨٠-٩٨١ .

(١٢) انظر مادة «نَفَي» في كل من :

ـ ابن منظور : لسان العرب ، تحقيق : أمين محمد عبد الوهاب ، ومحمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث

العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧، جـ١٤، ص ص ٢٤٧-٢٤٨.

ـ الفيروز آبادي: القاموس المحيط، جـ٤، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٩٥٢، ص: ٣٩٩.

ـ معجم ألفاظ القرآن الكريم، مجمع اللغة العربية، الجزء السادس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ص: ١٥٢-١٥٣.

(١٣) انظر: **Chambers 21st Centurey Dictionary**, 1999, p. 458.

ويردّها البعض إلى المقطع اللاتيني، أو السابقة، (ex) بمعنى (خارج عن) والجذر اللاتيني Salire (= أن يقفز ـ يثب ـ ينتقل فجأة).

انظر: Michael Seidel: **Exile and the Narrative Imagination**, Yale University Press, New Harven and London, 1986, p. 1.

(١٤) ورد لفظ المنبتّ في قوله (ص):

«ألا إن هذا الدين متين فأَوْغِل فيه برفق، فإن المنبتّ لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى». و(المنبتّ) هو عنوان الجزء الرابع من خماسية عبد الرحمن منيف الروائية (مدن الملح)، والتي صدر هذا الجزء الرابع منها بالمقطع الثاني من الحديث الشريف المشار إليه آنفاً.

(١٥) وردت كلمة «الأبتر» في قوله تعالى مخاطباً رسولَهُ محمداً (ص): «إنَّ شانئك هو الأبتر» [الكوثر، آية: ٣]. والمقصود بها في سياق الآية الكريمة: إنَّ مَنْ وصمك بهذه الدعوى لهو «الأبتر»؛ أي هو «من لا عَقِب له، والمنقطع عنه الخير، أو المنقطع من الخير». والمقصود إجمالاً: من لا جذور له، ولا خير فيه. انظر: الزمخشري: الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الفكر، بيروت، (د. ت)، جـ٤، ص٢٩١. وهكذا المنفيّون (من وجهة نظر النَّافين) لا خير فيهم، بل كل الشّرور تصدر عنهم وعن آرائهم ومعتقداتهم. لذا، ينبغي «نفيهم» و«بترهم» و«اجتثاثهم» كالأشجار التي لا رجاء فيها ولا خير يُرجَى من ثمارها.

(١٦) عند الكتَّاب الإسرائيليين ـ العراقيين، تعني الكلمة العبرية Galut المنْفَي Exile، والمعنى نفسه في كلمة Diaspora (أي الشتات).

انظر: Nancy E. Berg: **Exile from Exile**, p. 9.

ولا أدري: هل ثمة علاقة بين كلمة «جالوت» عند العراقيين ـ الإسرائيليين وما ورد بشأن قصة طالوت وجالوت في القرآن الكريم (سورة **البقرة**: آيات ٢٤٦: ٢٥١)! فالقصة نفسها وردت في العهد القديم تحت مسمّى «داوود وشاوُل» (سفر صموئيل الأول، من الإصحاح ١٦ حتى آخره، وسفر صموئيل الثاني، من إصحاح ٢ حتى إصحاح ٥) وكلمة «جالوت» بالعبرية تعني: النِّفْي، والجلاء، والإجلاء، والهجرة، والمنْفَى، والمهجر، و«الجالوت»: اليهود في منفاهم. انظر:

قاموس سجيف (عبري ـ عربي)، دار شوكن للنشر، أورشليم وتل أبيب، ط٣، ١٩٩٠م، ص: ٢٥٦.

(١٧) ثمة علاقة ـ في مخيّلتي على الأقل ـ تجمع بين كتابي طه حسين (المعذّبون في الأرض) (١٩٥٥م) وفرانز فانون Frantz Fanon (معـذّبو الأرض The Wretched of the Earth) (صـدر النص الأصلي بالفـرنسيـة عـام ١٩٦١م)، علاقـة لا يجسّـدها فقط عنوانا الكتابين، بل إننا نجد الرّوح نفسهـا التي وصف بهـا فرانز فـانون بلدة «المستعمِر ـ وسوف نوردها تفصيلاً في موضع لاحق من هذا المدخل ـ ومـا كانت تفيض الصـورة به من بؤس وشقاء، ماثلةً في كتاب طه حسين، وفي صوره وحكاياته عن عذابات الإنسان المصري تحديداً والعربي بصفة عامة بعد وقائع الحرب العالمية الثانية، وبخاصة تصويره المرارة التي ذاقها كثير من أفراد الشعب المصري إبّان ابتلائه بوباء الكوليرا في الفصل الحادي عشر والأخير من كتابه بعنوان «مصر المريضة». أما كتاب فانون «معذَّبو الأرض» ـ كما يصفه إدوارد سعيد ـ فهو «كتاب مهجَن: بعضه مقالة، وبعضه حكاية متخيَّلة، وبعضه مجاز قومي، وبعضه تحليل فلسفي، وبعضه تاريخ حالة سيكولوجية، وبعضه تسامٍ رؤيوي للتاريخ». انظر:

ـ طه حسين: المعذّبون في الأرض، دار المعارف، القاهرة، سلسلة «اقرأ»، ١٩٦٥، ص ص: ١٨٢-١٩٢

ـ إدوارد سعيد: التعاون، الاستقلال، التحرير، الكرمل، العدد ٤٨-٤٩، ١٩٩٣، ص: ١٣.

(١٨) انظر: **Exile: The Writer's Experience**, Edited by John M. Spalek and Robert F. Bell, the University of North Carolina Press, Chopel Hill, 1982, p. XIV.

(١٩) انظر: Michael Seidel: **Exile and the Narrative Imagination**, pp. x, xi, xii, 8, 10.

(٢٠) انظر: M. Seidel: **Exile and the Narrative Imagination**, p. xii.

(٢١) انظر: Homi K. Bhabha: **The Location of Culture, Living on Boundaries: The Art of Present**, Routledge, 1994, pp. 8-9.

ويُصـدِّر هومي بابا المدخل النظري من كـتـابه بمقـولة دالّة لمارتن هيـدجـر M. Heidgger (١٨٨٩-١٩٧٦م): «لا تأتي التخوم بالنهايات، بل أدرك الإغريق قديماً أن الكينونة تنشأ عند التخوم».

(٢٢) انظر: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin: **The Empire Writes Back, Theory and practice in postcolonial Literatures**, Routledge, London and New York, 1989, p. 28.

(٢٣) انظر: **Op. Cit**, p. 29.

(٢٤) انظر: حسن خضر: صور المكان، الكرمل، عدد ٦٠، صيف ١٩٩٩، ص ص: ٤٤-٤٥.

وعن مفهوم المنفى بالنسبة إلى الإسرائيلي، وعلاقة ذلك بفكرة «العودة»، انظر: غلين باومن: خيال المنفَى ـ بناء المكان الفلسطيني من خارجه، الكرمل، عدد ٦٠، صيف ١٩٩٩، ص ص: ٢٠-٢١.

(٢٥) إدوارد سعيد: صور المثقّف، ص: ٦٨.

(٢٦) إدوارد سعيد: المرجع السابق، ص: ٦٧.

(٢٧) وقد يصله البعض بفكرة البيت، فـ «البيت هو الموقع، العادة، الذاكرة، الحميمية، الطمأنينة، الأمن، الملاذ.

كما أن قروناً من التراث Tradition لا تغيّر من سلطة Power البيت من حيث هو صورة [في مخيلتنا]». انظر:
M. Seidel: **Exile and the Narrative Imagination**, p. 10.

ويصله البعض الآخر بفكرة «المقدَّس»، فالبيت والمقدَّس معاً هما قطعة أدبية واحدة، أو هما أشبه شيء بلوحة واحدة.

انظر: David Patterson: **Exile: The Sense of Alienation in Modern Russain Letters**, The University Press of Kentucky, 1995, p. 154.

(٢٨) أحمد النعمان: غائب طعمة فرمان ـ أدب المنفَى والحنين إلى الوطن، دار المدى، سوريا ـ بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ص ٣٧٢، ٣٧٨، ٣٧٩.

(٢٩) يصف ليفين H. Levin ذاكرة المنفِيّ و«عودة الكلمات» قائلاً: «إن أحد أكثر الظواهر إثارة ما يصفه السيد ويتلين Witlen على أنه عودة الكلمات، تلك الآثار [أو الأصداء Echoes] التي تتردد على مخيّلة المنفيّ طويلاً بعد أن ينقطع عنه [سَيْل] الأصوات، لأن الكلمات يترجَّع صداها عبر الأروقة الفارغة للذاكرة». انظر:
Harry Levin: **Refractions: Essays in Comparative Literature**, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1996, p. 66.

(٣٠) يتفق كل من نانسي بِرج وهاري ليفين حول شيوع فكرة «الصمت» في أدب المنفَى. انظر كلاً من:
- Nancy E. Berg: **Exile from Exile**, ..., p. 6.
- Harry Levin: **Refractions**, ... p. 77.

(٣١) عن علاقة التيمة بالحبكة والذاكرة، تفصيلاً،

انظر: - Paul Ricoeur: **Narrative Time**, pp. 176-179.

ضمن كتاب: **On Narrative**, Edited by W. J. T. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1981

(٣٢) النصّ، كاملاً، نقلاً عن: Edward W. Said: **The World, The Text and The Critic**, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983, p 49.

ولاحظ إسقاط صورة المرأة المدلَّلة على بلدة المستوطِن، والصورة ـ النقيض على بلدة المواطن. وفرانز فانون مفكِّر ومناضل مارتينيكي (جزائري ـ فرنسي) دفن في إنجلترا، من مقولاته: «إن العربي المغترب بصفة دائمة عن بلده يعيش في حالة من تفكّك الشخصية المطلق»، كَما اعتبر أنّ «الاغتراب تجربة فردية أولاً وتجربة جمعية ثانياً».
انظر:

صبحي حديدي: فرانز فانون: نبيّ العنف؟ مسيح الثقافات المقهورة؟ شاعر العالم؟، الكرمل، عدد ٥٠، شتاء ١٩٩٧، ص ص: ٥٦، ٥٨.

(٣٣) انظر: Michael Seidel: **Exile and the Narrative Imagination**, p. 1.

(٣٤) انظر: Fredric Jameson: **The Political Unconscious: Narrative as A Socially**

Symbolic Act, Cornell University Press, Ithaca and New York, 1981, p. 102.

(٣٥) تتعامل سبيڤاك ـ هنا ـ مع مفهوم «التاريخ» من منظور دراسات التابع Subaltern Studies، أحد أبرز اتجاهات ما بعد الكولونيالية. انظر: جياتري تشكراڤورتي سبيڤاك: دراسات التابع ـ تفكيك التأريخ، ترجمة وتقديم: سامية محرز، ألف، العدد الثامن عشر، ١٩٩٨، ص١٣٧.

(٣٦) انظر شرحاً مفصّلاً لعلاقة تاريخ الأدب بالسرد القصصي، أو التاريخ بالقصّ بصفة عامة، في:

آلن دوجلاس: المؤرّخ والنصّ والناقد الأدبي، فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، ١٩٨٣، ص ص: ٩٦-٩٧.

(٣٧) انظر: **Nation and Narration**, Edited by Homi K. Bhabha, Routledge, London and New York, 1990, pp. 1, 3-4, 292, 297.

(٣٨) يوظِّف هومي بابا كثيراً المساحة الصوتية المشتركة بين كلمتي الأمة nation والسرد narration (ولا صَدَى صوتياً مقابلاً لذلك في لغتنا العربية)، وكأنه يمارس نوعاً من اللعب الديريدي (نسبة إلى چاك ديريدا)، فضلاً عن أنه يمكن ممارسة اللعبة اللفظية ذاتها مع المصطلح الذي وضعه عنواناً لأحد فصول كتابه (Nation and Narration): فكلمة Dissemination تعني اللاشبه أمة Dissemi/Nation كما تعني التجزيء أو التشتّت Dissemination.

(٣٩) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص ص: ١٧، ١٨، ٥٨.

(٤٠) إدوارد سعيد: تأمّلات في المنْفَى، ص٢٣. وانظر أيضاً: رواية سليم بركات (عبور البَشْروش، ص ص: ١٦، ٢٠، ٢٥، في حوار الراوي المتكلّم (الكرديّ المنْفِيّ) وصديقه المهندس الكرديّ أيضاً «جانو إينين» في بلاد المنْفَى بلكنة روسية وإنجليزية غريبة ذات طنين يشبه طنين لغتهما الكرديّة.

(٤١) بندكت أندرسن: الجماعات المتخيّلة، ترجمة: محمد الشرقاوي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ص: ١٣، ١٤.

(٤٢) أفاض بول ريكور أيَّما إفاضة في حديثه عن مفهوم «الهوية السردية» وعلاقة ذلك بالتأويل. انظر:

بول ريكور (وآخرون): الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص ص: ٢٨-٣٠، ٥٤-٥٥، ٢٥١-٢٥٢.

(٤٣) انظر: Elleke Boehmer: **Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors,** Oxford, Now York, Oxford University Press, 1995, p. 244.

(٤٤) انظر:

Bill Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin: The Empire Writes Back, ..., p. 2.

ونظراً لاتساع شبكة اصطلاحات هذا الحقل المعرفي وتشعب دلالاتها، فإننا سوف نتعامل معها عبر مفاهيم محدَّدة:

في Colonial ← شخص أوروبي يعيش في مستعمرة Colon، وليست لديه أية ميزة تميّزه عن المستعمَر (التابع) Colonized.

● Colnialist ← شخص يقبل أن يكون مستعمِراً Colonizer، ويعلن هذا الأمر بوضوح، ويناصر عملية الاستعمار Colonization.

● Colonized ← المستعمَر (أو التابع)، ابن البيئة المحلية، وابن المكان الذي وقع عليه الاحتلال.

● Colonizer ← المستعمِر (أو المتبوع)، مَنْ قام بعملية الاحتلال.

● Colonization ← عملية الاستعمار (الاحتلال) ذاتها.

● Imperial ← سلطة افترضتها ـ أو فرضتها ـ دولة ما ضد إقليم أو منطقة بعينها.

● Postcoloniality ← الظرف (أو السّياق، أو الوضع) ما بعد الكولونيالي.

● Post-Colonial ← مصطلح «ما بعد الكولونيالي»، وهو أوسع بكثير من دلالات «ما بعد الاستعمار» أو «ما بعد الاستعماري».

● Postcolonialism ← التيار النقدي (أو المذهب الفكري) المعروف باسم «ما بعد الكولونيالية»، في مقابل ظاهرة ما بعد الكولونيالية Postcoloniality.

● Decolonization ← نقض الاستعمار، أو تفكيك العملية الاستعمارية.

والأمر نفسه نتعامل من خلاله مع مفاهيم «ما بعد الحداثة»:

● Modernity ← الحداثة (من حيث هي ظاهرة).

● Postmodernity ← ما بعد الحداثة (من حيث هي ظاهرة).

● Modernism ← الحداثة، أو «الحداثيّة»، أو «الحداثوية» من حيث هي تيار نقدي أو مذهب فكري.

● Postmodernism ← ما بعد الحداثة، أو «ما بعد الحداثية» أو «ما بعد الحداثوية» من حيث هي تيار نقدي أو مذهب فكري.

(٤٥) بهذه الاستعارة التمثيلية يُنْهي بارت مور ـ جيلبرت كتابه عن «النظرية ما بعد الكولونيالية»، انظر:
Bart Moore-Gilbert: **Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics**, ..., p. 203.

(٤٦) المقصود بكلمة «النوع» على مدار هذا المدخل النظري بصفة خاصة، والدراسة كلها بصفة عامة، هو النوع الأدبي Genre وليس النوع بمعنى «الجنس» أو «الجنوسة Gender» إلا إذا أشرنا إلى ذلك.

(٤٧) بخصوص آثار حرب الخامس من حزيران (يونيو) ١٩٦٧م في تدفق الهجرات خارج المجتمع العربي وتزايد حالات اللجوء وحصار الباقين في الوطن (المنفى الداخلي)، وعلاقة ذلك كله بتحولات شكل الرواية العربية، انظر:

روجر ألن: الرواية العربية: مقدّمة تاريخية ونقدية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ص: ٩٤-١٠٠.

(٤٨) برتولد بريخت: حوارات المنفيّين، نقلها عن الألمانية: يحيى علوان، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٢، ص ص: ٥، ٧، ١٢-١٣، ١٧، ٩٨-١٠١، ١٢٣، ١٥١، ١٥٣.

(٤٩) انظر: Edward W. Said: **Reflections on Exile**, ... p. 47.

(٥٠) انظر:

- فيصل درّاج: وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، فصول، مجلد ١٦، عدد ٣، شتاء، ١٩٩٧.
- نزيه أبو نضال: السمات الفنية في رواية القمع العربية، فصول مجلد ١٦، عدد ٣، شتاء، ١٩٩٧.
- رشيد الضعيف: النتاج الروائي في لبنان (تيارات واتجاهات)، فصول، مجلد ١٦، عدد ٤، ربيع ١٩٩٨.
- سمير قطامي: هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية، فصول، مجلد ١٦، عدد ٤، ربيع ١٩٩٨
- عبد الحميد عقّار: تحولات الرواية المغاربية: مداخل مجملة، فصول، مجلد ١٦، عدد ٤، ربيع ١٩٩٨.

(٥١) يشير إدوارد سعيد إلى خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) بوصفها نموذجاً دالاً على هذه العلاقة: الأنا والآخر ـ الثقافة والإمبريالية. انظر:

إدوارد سعيد الثقافة والإمبريالية، ص: ٣٥٠.

(٥٢) تمثّل رواية (آلام السيّد معروف) (١٩٨٢) للرّوائي العراقي غائب طعمة فرمان (١٩٢٧-١٩٩٠) أحد وجوه «المنفى الداخلي»، حيث يمثّل السيّد معروف عامر الدّواليبي ـ وهو عامل طباعة بإحدى الهيئات الحكومية في زمن لم يحدّده الراوي ـ ذاتاً متألّمة داخل وطن منفِيّ عنه رغم كونه يحيا بداخله، ذاتاً تبحث عن موضع لها وتاريخ وهويّة. لقد كان غائب ـ كما قال سعدالله ونّوس ـ «يعي ازدواجية المنْفَى. فليس العيش بعيداً عن الوطن هو وحده المنْفَى، بل إن العيش في وطن يحكمه الاستبداد والطغيان هو أيضاً منْفَى، ولعلّه المنْفَى الأشدّ قسوة وهَوْلاً». وتنتهي رواية السيّد معروف بنبرة احتجاج عالية: «لو قُدِّر لي أن أقابل المدير العام مرة واحدة، ولو جرى الحديث على نفس الموضوع لقلتُ نفس الكلام، بل ولصرختُ في وجهه. لو كان التاريخ هو تاريخَ البشر حقّا لكان تاريخي، وتاريخ نسيبي ـ ويعني صديقه موفّق ـ الذي قُتِل قبل يومين». لكنّ هذه الصرخة ـ رغم صياغتها الحاسمة ـ لا تعني بدءاً أو قراراً بالمقاومة، قدر ما تعني وعياً حاداً بغربة السيّد معروف وبآلامه وبأنه «مَنْفِيّ في وطنه». ولعلّ أغلب إنتاج غائب طعمِة فرمان الروائيّ يندرج، بدرجة أو بأخرى، تحت مُسَمّى «المنْفَى الداخلي»، منذ روايته الأولى (النخلة والجيران ـ ١٩٦٦) حتّى روايته الأخيرة (المركب ـ ١٩٨٩). انظر

ـ أحمد النعمان: غائب طعمة فرمان: أدب المنْفَى والحنين إلى الوطن، ص ص: ٢١٠-٢١١.

ـ فاطمة المحسن: الرواية العراقية المغتربة، فصول، مجلد ١٧، عدد ١، صيف ١٩٩٨، ص ص: ٥٧-٥٨، ٦١.

(٥٣) مراد كاسوحة: المنْفَى السياسي في الرواية العربية (حيدر حيدر ـ حنّا مينة)، دار الحصاد، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٦.

(٥٤) الاغتراب، لغةً، يعني البعد عن الأهل والوطن، وهو عند هيجل G. W. F Hegel (١٧٧٠-١٨٣١م) العالَم الموضوعي الذي يمثّل الروح المغتربة. وغاية الفلسفة أن تقهر هذا الاغتراب عن طريق المعرفة وتقدم الوعي. فالعالم، عنده، هو الروح المطلق في حالة اغتراب، أو هو ـ أي الاغتراب ـ مرحلة «الانفصال» التي تنبثق من الوحدة البسيطة ثم تعود من جديد إلى التوافق في وحدة أعلى متمايزة. ويذهب شاخت R. Schacht في كتابه عن «الاغتراب» (١٩٧١) إلى أن هيجل في كتابه «ظاهريات الروح» يستخدم كلمة «اغتراب» ليطلقها على ظاهرتين متمايزتين: (١) واقعة أن الجوهر الاجتماعي غريب عن الفرد. و(٢) اغتراب الفرد عن ذاته الفردية لتّتحد مع الجوهر الكلّي. كما يذهب إلى أنه يمكن استبدال كلمة «التخارج Entäussarung» بكلمة اغتراب Entfremdung بالمعنى الثاني، لا الأول عند هيجل، وكلمة «alienation» مستمدة من الفعل «alienus» أي ينتمي إلى شخص آخر ويتعلّق به، وهذا الفعل مستمد من لفظ «alius» الذي يعني «الآخر» اسماً أو صفةً.

ويعني الاغتراب عند ماركس أن يفقد الإنسان ذاته، ويصبح غريباً أمام نفسه تحت تأثير قوى مختلفة. وللاغتراب في رأي ماركس صور شتّى أهمها الاغتراب الاقتصادي، حيث تسود الرأسمالية وتستولي طبقة خاصة على وسائل الإنتاج جميعها. فالإنسان ـ طبقاً لفهم ماركس ـ مغترب في عملية الإنتاج، حيث تتحكّم الآلات والتنظيم الرأسمالي في الإنسان، فيتحول الإنسان بذلك إلى سلعة حين يغترب عن إنسانيته الكامنة فيه.

أما «الغريب»، فليس ثمة وصف له أدقّ مما أفاض أبو حيان التوحيدي في تَقَصّيه: ف «أين أنتَ عن قريب قد طالت غربته في وطنه، وقلّ حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟ وأين أنتَ عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟! قد علاه الشحوب وهو في كِنّ، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شِنّ: إن نطق نطق حزنان منقطعا، وإن سكتَ سكتَ حيران مرتدعا (...).

الغريب ليس من هو في غربته غريب، بل الغريب من ليس له نسيب، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب....». انظر كلاً من:

ـ المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٣، ص ص: ١٦-١٧.

ـ مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩، ص ص: ٣٦-٣٧.

ـ ميخائيل أنوود: معجم مصطلحات هيجل، ترجَمهُ وقَدَّمَ له وعَلّق عليه: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ص: ٨٠-٨١.

ـ أبو حيّان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة «الذخائر»، فبراير ١٩٩٦، ص ص: ١١٣، ١١٤، ١١٦.

(٥٥) كاريث كريفتس: المَنْفَى المزدوج، الكتابة في أفريقيا والهند الغربية بين ثقافتين، ترجمة: محمد درويش، مراجعة: سلمان داود الواسطي، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ص: ٥ـ٦.

(٥٦) كاريث كريفتس: المَنْفَى المزدوج...، ص: ٥.

(٥٧) ميخائيل باختين: الملحمة والرواية: دراسة في الرواية ـ مسائل في المنهجية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص: ١٩ وما بعدها.

(٥٨) انظر شرحاً وافياً لهذه العلاقات في كتاب:

خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠-١٩٩٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ص١، ١٩٩٨، ص ص: ١٩-٧١.

(٥٩) انظر: Nancy E. Berg: **Exile From Exile**, ... p. 4.

(٦٠) انظر: Gary Saul Morson & Caryl Emerson: **Mikhail Bakhtin: Creation of Prosaics**, Stanford University Press, California, 1990, p. 17.

(٦١) بخصوص فهم أعمق لـ «النوع بوصفه مؤسسة أدبية»، انظر:

Fredric Jameson: **The Political Unconscious**, ... pp. 106-107.

(٦٢) انظر: B. Ashcroft (and Others): **The Empire Writes back**, ... p. 189.

(٦٣) انظر: G. S. Morson & C. Emerson: **M. Bakhtin: Creation of Prosaics,** p. 19.

(٦٤) انظر: G. S. Morson & C. Emerson: **M. Bakhtin: Creation of Prosaics**, p. 20.

(٦٥) تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسّان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد ١١، سبتمبر ١٩٩١، ص١٤٢.

(٦٦) نفسه، ص١٤٤.

(٦٧) انظر: Graham Pechey; On the Borders of Bakhtin: Dialogization, Decolonization, in **Oxford Literary Review**, pp. 61-62.

(٦٨) تزفيتان تودوروف، باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، عدد ١٤ ـ يونيو ١٩٩٦، ص٧٢.

(٦٩) نفسه، الصفحة نفسها.

(٧٠) انظر: Gary Saul Morson & Caryl Emerson: **Mikhail Bakhtin: Creation of Prosaics**, p. 15.

(٧١) وهو ناقد ما بعد كولونيالي ـ بمعنى ما ـ كما سنشير في موضع تالٍ.

(٧٢) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص٩٤.

(٧٣) هنري توماس ودانالي توماس: أعلام الفنّ القصصي، الجزء الأول، ترجمة: عثمان نويه، راجعه: محمد بدران، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، ديسمبر ١٩٧٨، عدد ٣٣٦، ص: ٣٨.

(٧٤) انظر: Mikhail Bakhtin; **Rabelais and His World**, Translated by Helene Iswolsky, The

M. I. T. Press, Massachusetts, Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1968, pp. 59-144.

(٧٥) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٤٣.

(٧٦) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، المعرفة الأدبية ـ توبقال، الطبعة الأولى، بغداد ـ الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ص١٧٧-١٧٩.

(٧٧) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، المعرفة الأدبية ـ توبقال، الطبعة الأولي، بغداد ـ الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ص ١٨٠-١٨٤.

(٧٨) انظر: Mikhail Bakhtin; **Rabelais and His World**, p. 4.

(٧٩) بيير زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩١، ص١٥٧.

(٨٠) بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص١٦٢.

(٨١) چوزيف فرانك، القدّيس باختين، ترجمة: إبراهيم البجلاتي، الثقافة العالمية ـ الكويت، ١٩٩٨، ص ص٢٠٥-٢٠٦.

(٨٢) انظر: Marvin Carlson; Theater and Dialogism, in: Reinelt, Janette G. and Roach, Joseph R, eds. **Critical Theory and Performance**. Ann Arbor: U of Michigan, 1992, p. 313.

(٨٣) انظر: Ibid, p. 314.

(٨٤) إذا فهمنا التعدد الصوتي (البوليفونية) بمعناه المباشر، يمكن قراءة رواية (أصوات) لسليمان فياض من هذا المنظور، حيث تُروى حادثة واحدة من وجهات نظر متعدّدة. والتقنية نفسها ماثلة في روايات المنفى عند عبد الرحمن منيف (شرق المتوسط) وإتيل عدنان (الست ماري روز) وجبرا إبراهيم جبرا (البحث عن وليد مسعود).

(٨٥) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص ص ١٠-١١.

(٨٦) جابر عصفور: الناقد الكولونيالي، جريدة الحياة، بتاريخ ٢/ ٢/ ٢٠٠٠.

(٨٧) إذا كنا قد حاولنا تصفية مفهوم «البطل»، لدى باختين، من بعض الغموض الذي يحيط به، وحاولنا فهمه ـ بعيداً عن مفهوم البطل التقليدي أو الإشكالي ـ في سياق فهم باختين للرواية متعددة الأصوات، فإن مفهوم «الفكرة» يشوبه كثير من الغموض أيضاً، مع أن باختين قد خصّص له فصلاً كاملاً هو الفصل الثالث من كتابه عن دوستويفسكي. [اقرأ مثالاً لهذا الغموض ـ من كتاب: شعرية دوستويفسكي ـ (ص١٢٠: الفكرة = أفكار المؤلف والإيديولوچيا التي يتبنّاها)، (ص ص ١٣٢-١٣٣: الفكرة = الوعي، وصورة الإنسان الكامل عند دوستويفسكي)، (ص١٤١: الفكرة = التيمة المهيمنة على موضوع الرواية أو القصة)]. ومع ذلك، يبدو أن

لمفهوم الفكرة علاقة بمفهوم «الصورة»، فباختين يلح دائماً على «صورة الفكرة»، ويقصد بذلك طريقة تقديمها، وطريقة بنائها في النص.

(٨٨) نظراً لإفادة باختين، في نظريته للرواية، من علوم كثيرة (كالفلسفة والتاريخ والاجتماع والفيزياء والأنثروبولوچيا، . . .) تكتسب كثير من مفاهيمه مدلولات مجازية، مثل مفهوم «الكرونوتوب» (أو الزمكان)، وهو نوع زماني ـ مكاني يتضمن مجموعة من المظاهر المحددة الخاصة بالزمان والمكان في النوع الأدبي، وهو مفهوم يرادف مصطلح «النوع الأدبي» كما نفهمه الآن. ومع ذلك يمكن استنتاج عدة محدّدات، ربما تبدو متداخلة:

(أ) الكرونوتوب متصل بمفهوم «النسبية».

(ب) الكرونوتوب استعارة.

(جـ) الكرونوتوب صنف أدبي يتكون من شكل ومحتوى!

(د) الكرونوتوب والنوع مترادفان.

(هـ) الكرونوتوب محدَّد لتصنيف أشكال الرواية.

ـ انظر: تزفيتان تودوروف، باختين: المبدأ الحواري، ص ص٤٩- ٩١ - ١٩٠- ٢٠٦- ٢٠٨.

(٨٩) تزفيتان تودوروف: باختين، المبدأ الحواري، ص٢٠٦.

(٩٠) باختين، شعرية دوستويفسكي، ص١٣٣.

(٩١) بعد موت ستالين (١٩٥٣) بدأ النقد الروسي يلتفت إلى كتابات ميخائيل ميخائيلوفيتش باختين، وبدأت حركة التوثيق تهتم بأعماله حول الرواية وبعض إسهاماته الفلسفية في علم الأخلاق وعلم الجمال. كما إنه قد عانى أيضاً من حَنَق السلطة حين حُكِم عليه بالسجن عشر سنوات في جزر سولوڤتسكي بعد أن تورّط مع مجموعة من الشبّان في تنظيم سِرّي بكنيسة روسية أرثوذكسية تحت الأرض، «وقد حُكِم عليه بالموت المحقّق في منفى «الأركتيك Arctic Exile»، وقد تم تعديله إلى النفي إلى كازخستان الأكثر حياة من هذا المنفى».

انظر: چوزيف فرانك، القدّيس باختين، ص٢٠٢.

(٩٢) تزفيتان تودوروف: باختين، المبدأ الحواري، ص٢١٢.

(٩٣) تزفيتان تودوروف: باختين، المبدأ الحواري، ص٢٢٢.

(٩٤) المقولة لـ «لوي ألتوسير Louis Althusser (١٩١٨-١٩٩٠م)»، نقلاً عن:

- Homi K. Bhabha: **Nation and Narration**, p. 294.

(٩٥) تزفيتان تودوروف: باختين، المبدأ الحواري، ص ص٢٣٩، ٢٤٢.

(٩٦) انظر: Keith Green and Jill Lebihan; Critical Theory and Practice: A coursebook, Routledge, London and New York, 1996, p. 291.

الفصل الأول

جدل الزمان ـ المكان

مدخل

أولاً : من زمن القصة إلى زمن الخطاب:

وطن مفقود وآخر مُسْتَعاد.

ثانياً : المُجمَل، المُفَصَّل، المُتكرِّر:

جدل السردي والثقافي.

ثالثاً : زمكان المنفى :

الدلالة والذكرى

• **مدخـل :**

الرواية هي فنّ الزمن، مثلها في ذلك مثل الموسيقى، لكنها فنّ يحتفي كذلك ـ ويتمثَّل أيضاً ـ طبيعة المكان بالقياس إلى فنون الحيّز كالرسم والنَّقْش. والرواية فنّ يتمثّل الزمان والمكان معاً، تمثّله البشرَ والأحداث. وما الرواية ـ أو السّرد بصفة عامة ـ إلا تتبّع لحدثٍ (أو شخصيةٍ) في زمان ومكان معينين. ودالّ «الرواية» ذاته ـ من الفعل: «روى، يروي» ـ وكلمة «السَّرّد» أيضاً ـ من الفعل: «سرد، يسرد» ـ وشبيهاتهما، كـ «القصّ» و«الحكي»، تحيل جميعها إلى تشابك هذين الظَّرْفين: الزمان ـ المكان. وليس ثمة رواية ـ أو سرد، أو قصّ، أو حكي، . . . ـ دون تتبّع أو استقصاء لفعلٍ أو شخصيةٍ أو حدثٍ ما في زمان ومكان متعينين.

ويُعدّ الزمان بشكل ما واحداً من أبسط مظاهر حياة البشر؛ إذ إنه ينساب تلقائياً إلى عمق وعينا فيُحدِّد إدراكنا ومواقفنا ولغتنا. ويتسم الزمان بكونه أبسط المراتب الأساسية على عكس المكان الذي ترتهن بنيته بالمشاهدة والقياس والتجرّد بعيداً عن المألوف. وإذا كان المكان يرتبط في أذهان البشر بصفة عامة بالفراغ Space، فإن الزمان يجسِّد الحركة والنشاط الدّائبين، فضلاً عن أن الحركة ذاتها تُعَدّ حلقة وصل بين الزمان والمكان، بل إن «دراسة حركة الأجسام والإشارات الضوئية تكشف عن أنَّ المكان والزمان ما هما في الواقع إلاّ مظهرين لبنية واحدة تُسمّى المكان ـ الزمان» [١]. ومثل هذا الوعي بالبنية الواحدة للزمان ـ المكان هو ما دفع باختين ـ حين كان يفكّر في الفنّ الروائي بشكل خاص ـ إلى صوغ مفهوم «الكرونوتوب Chronotope» أو ما يسمّيه البعض بـ «الزمكان»[٢]، وكان يقصد به طاقماً من المظاهر المحدّدة الخاصة بالزمان والمكان ضمن كل نوع أدبي. لقد كان باختين يفهم الكرونوتوب بوصفه صِنْفاً أدبياً يتشكَّل من شكل ومحتوى، وهو مفهوم يُرادف ـ لديه ـ مفهوم «النوع الأدبي»[٣].

ثمة علاقات عدّة تجمع بين السرد والزمن، أو لنقل: بين السَّرْدية narrativity والزمنية tempo- rality؛ إذ لا يستطيع إنسان ما أن يسرد صورةً، أو شخصاً، أو مبنًى، أو شجرةً، أو فلسفةً ما. فالسرد كلمة تتضمَّن موضوعها في معناها. ونوع وحيد من الأشياء ذلك الذي يمكن أن يكون مسروداً: إنه «زمن الشيء» أو «الحدث». فالحدث المسرود هو اختصار ـ أو تمثيل ـ لحدث حقيقي: أيقونة زمنية. والسرد تقديم رمزي لمتوالية من الأحداث يجمعها موضوع وتتصل بزمن. ودون هذه

العلاقات الزمنية، فليس لدينا سوى قائمة من الأحداث المتناثرة التي لا رابطَ بينها[٤]. وبنية أية حكاية هي جزء من بنية العقل البشري، أو هي مقولة من مقولات العقل الإنساني. هكذا، سوف تتحوّل المعرفة الحِكائية من شكلها التاريخي أو العنصري عند فرانسوا ليوتار Jean-franéois Lyotard إلى ضرورة معرفية للعقل الإنساني عند بول ريكور الذي يرى أن الإنسان لا يستطيع أن يدرك مقولة الزمن إلا عبر الشكل الحكائي. فـ «الما قبل والما بعد والآن كلها مقولات لا علاقة لها بالزمن السّاري اللانهائي الذي نعيشه، والشكل الحكائي وحده هو الذي يمكّننا من الوعي بالزمن كماضٍ لحاضرٍ متجهٍ إلى المستقبل، أو بالأحرى هو الذي يشكّل وعينا الإنساني بالزمن» [٥].

لقد غدا تحليل عنصري الزمان والمكان في النصوص الروائية الحديثة أمراً يجاوز كونهما «مقولتين فيزيائيتين صافيتين»، بل أصبح يُنظَر إليهما على أنهما «زمان تاريخي وفضاء اجتماعي يستكشف تعيينهما وانتماءهما إلى سياق محدد، كما يهتم اهتماماً أساسياً بالتفاعل بينهما» [٦]. وإذ يرتبط الشكل الحكائي بالزمن ارتباطه بالمكان في فضاء سرديّات المنْفَى، عندئذ يصبح الزمان هو تاريخ الوطن والمكان هو جغرافيا البيت القديم، وكلاهما يمتاح من فضاء روائي يجمع بين منفيين ومغتربين ومهاجرين ولاجئين ومحاصَرين ومطرودين ومشتّتين بصفة عامة، وهو فضاء ينأى بمركبة السرد الروائي عن ذلك الفصل الحادّ بين جماليات المكان وديمومة الزمن إلى جدل الزمان ـ المكان (الزمكان) الذي لا ينفصل بحال عن جدل الأصوات السردية ذاتها (راوٍ ـ مرويّ له، راوٍ ـ شخصية، راوٍ ـ مؤلِّف، مؤلِّف ـ قارئ، . .) التي تُسهم جميعها، إلى جوار غيرها بالطبع، في بلورة شعرية رواية المنْفَى العربية [٧].

وإذا كان المنفِيّ هو ذلك الشخص الذي أُجبِر على مغادرة وطنه أو على الخروج منه خوفاً من الاضطهاد إما لأسباب العرق أو الدين أو الجنسية أو نتيجة لآرائه السياسية، فإن أمل العودة لن يفارقه في منفاه الذي يعتبره وضعاً مؤقتاً لا يدوم. وعلى الرغم من أن وضعه هذا قد يدوم العمر كله، فإنه لا يفتأ يأمل في العودة إلى وطنه الأمّ إذا ما سنحت له الظروف أو تغيَّرت العوامل التي أدّت إلى نفيه طويلاً. وهذا الوضع يجعل من المنْفَى، بالنسبة إلى المنْفِيّ، «زمكاناً» مؤقتاً، أو ترهيناً مرجأً لـ «هنا ـ الآن» ووعياً ـ في الوقت نفسه ـ بقيمة الماضوي «هناك» في الوطن. إن المسافة في المكان تعزِّز تأثير المسافة في الزمن وتعزِّز فاعليتها. لذا، فإن:

> «المنفِيّ مُقْتلَع من الوطن، ومستقِرّ في الأزمنة الماضية، وهذا بدوره يؤدي إلى تطور في بنى ذهنية بعينها، وفي طرائق لمحاولة عبور المسافة وتجاوزها. فالمنفِيّ ذات لنوبة من النوستالجيا تكون فيها ذكريات الماضي أخصب من الحاضر

الفعلي. إن ضياع [أو خُسْران] البيت يخلق الرغبة في استعادته، من خلال العودة أو التذكّر recollection. فالبيت يصبح أكثر قيمة من كونه مفقوداً، وأعلى قيمة من خلال تَملّك المفقود إلى الأبد» (٨).

إن كتابة المنفَى تنهض بالأساس إمّا على ذاكرة راوٍ منْفِيّ نرى العالم السردي المتخيّل من وجهة نظره، أو تقوم على ذاكرة شخصية روائية مركزية منفيّة (أو مطرودة، أو مُبْعَدة، أو مُرَحّلة، أو مُسَرَّحَة، . .) يتمثل الراوي وعيها ورؤيتها، ونرى ـ نحن القرّاء ـ عالم المنْفَى والعالم الروائي المتخيَّل ككل من منظورها المتفرّد.

• أولاً : من زمن القصة إلى زمن الخطاب: وطن مفقود وآخر مُسْتَعاد

١ ـ ١

تطرح روايات المنْفَى العربية التي تمثّلها مادة هذه الدراسة التطبيقية أوجهاً شتّى لعلاقة زمن القصة story بزمن الخطاب discourse، أقصد إلى علاقات «الترتب Ordre» (من استرجاعات analepses واستباقات prolepses) والمدّة duration (من مُجْمَل summary، ووقفة pause، ومشهد scene، وفجوة Gap) والتواتر frequency، وهي علاقات رصدها وحلّلها تفصيلاً ـ من الوجهة النظرية ـ كثير من الباحثين والدارسين وعلى رأسهم تزفيتان تودوروف وجيرار جينيت(٩). لكنّ ما يشغلنا، في هذا السياق، هو تداخل هذه العلاقات في فضاء روايات المنفَى العربية، وما تُحدثه تيمة «النَّفْي» من آثار تتبدّى في العلاقات السردية بين الأصوات (راوٍ ← مرويّ ← مرويّ له، مؤلّف قارئ) والأزمنة (زمن السرد، زمن الخطاب، زمن المرجع، . . .) والأساليب أو الصِّيَغ. وليس من الضروري بحال أن نتتبع جميع أبعاد اشتغال الزمن عبر مستوياتها الثلاثة (ترتيب، مدّة، تواتر)(١٠)؛ إذ لا نقصد إلى إقامة تحليل بنيوي متماسك لروايات المنْفَى العربية، كما أننا لن نخضع لذلك الترتيب الذي شيَّده السرديون البنيويون من قبل، بل سوف نحلِّل، ونسعى إلى أن نُؤوِّل أيضاً، طرائق تمثّل رواياتِ المنْفَى العربية (بعد عام ١٩٦٧م) هذه المستويات الزمنية المختلفة، فضلاً عن تحليل طرائقَ إنتاجها ـ وهذا هو الأكثر أهميّة من وجهة نظرنا ـ علاقاتٍ مغايرةً بين السرد والزمن، أو بين السردي والثقافي، أو جدل الزمان ـ المكان، أو إعادة إنتاج «صورة المنْفَى»: المكان والزمان والسرد.

١ ـ ٢

كثيرة هي طرائق تمثّل روايات المنْفَى العربية علاقات زمن القصة بزمن الخطاب. لكننا سوف نصوغ، تحليلاً، أكثر هذه العلاقات فاعلية وجدلاً من حيث الأثر والتأثير المتبادلين بين «المنْفَى» و«السرد». ورواية حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر) (١٩٦٩)، من بين روايات المنفى، تطرح نموذجاً مميّزاً لجدل صيغتي الاسترجاع والاستباق في فضاء رواية المنْفَى العربية. وهي رواية تُكمل رواية المؤلف نفسه السابقة (ستة أيام) (١٩٦١) من حيث انشغالها بالصراع العربي الإسرائيلي. وإذا كانت روايته الأولى، زمنياً، قد صوَّرت بعض مآسي حرب العام ١٩٤٨، ممثّلةً في مأساة «دير ياسين» التي أنذر الإسرائيليون سكّانها بالاستسلام خلال ستة أيام أو القضاء عليهم جميعاً، ثم نراهم ينسفون البلدة بعد ذلك قبل الموعد المحدَّد، فإن روايته التالية (عودة الطائر إلى البحر) تُكمل هذا المسار السردي ذاته، حيث ترصد وقائع حرب العام السابع والستين، بكل تداعياتها التي لم تترك لكاتب معاصر مثل مريد البرغوثي في نهاية التسعينيّات (١٩٩٧)، وبعد ثمانية وعشرين عاماً من صدور رواية حليم بركات (١٩٦٩)، سوى تسطير صفحات كاملة من كتابه أو مرويّته (رأيتُ رام الله) لفتح الجرح العربي القديم الذي أحدثته نكسة الخامس من حزيران (يونيو) ١٩٦٧[١١].

تنقسم رواية (عودة الطائر إلى البحر) إلى ثلاثة أقسام رئيسية: يبدأ الأول منها بالحادي عشر من يونيو ٦٧ وينتهي بالعشرين منه (القسم الأول: العتبة)، ثم يبدأ القسم الثاني بالخامس من يونيو وينتهي بالعاشر منه (القسم الثاني: أمواج الأصوات والرّيح الجنوبية، اليوم الأول: رعد في أصوات الأطفال، اليوم الثاني: الهولندي الطائر يعود إلى البحر، اليوم الثالث: الموت حقل، اليوم الرابع: مرة أخرى يختن يعقوب الفلسطينيين فيتهدَّم المسرح، اليوم الخامس: ولن تكون للموت سيطرة، اليوم السادس: سيول في الشوارع والنّمل يدبّ في شرايين القلب). ونعود في القسم الثالث إلى نقطة البداية مرة ثانية، حيث يبدأ كذلك بالحادي عشر من يونيو وينتهي بالعشرين منه (القسم الثالث: أيام عديدة من الغبار). ومن ثمّ، فإن المؤلف يقسّم متن روايته الرئيسي ـ أقصد القسم الثاني كله ـ إلى ستة أيام تقع بين القسمين الأول والثالث. وكأن القسم الأول «استباق» في مجرى الرواية لسرد وقائع ما بعد حرب السابع والستين، تأتي بعده تفصيلات سردية ووصفية تستحوذ على جُمْلة الرواية في استرجاعاتها التي تخلق زمناً مرجعياً يبدأ من العام السابع الستين وتغوص في عمق الماضي لتطال نكبة العام ١٩٤٨، وربما قبل ذلك أيضاً. أما القسم الثاني فيمثّل ترجيعاً سردياً (أو صدى تكرارياً تردّدياً frequency) على موجة السرد الرئيسية ذاتها، هو بمثابة عود على بدء وإعادة إنتاج للقسم الأول (العتبة).

منذ أن نقرأ عنوان الرواية الدّالّ (عودة الطائر إلى البحر) ندرك أننا بصدد عنوان يحيل إلى استمرار حياة النّفْي والشتات؛ فالطائر الهولندي ـ بكل محمولاته الرمزية ـ لم يستطع الرسو على شاطئ ما، فكل الشواطئ غريبة، وهمية، وليس ثمة وطن آمن أو مُسْتَقَرّ يرسو عليه الطائر المنْفيّ دوماً، كما تقول الأسطورة التي تمثّلتها الرواية على مدار العملية السردية بأسرها. ولن يجد ذلك الهولندي الطائر، أو البحّار الذي لازمته لعنة التَّجْوَال المستمر في بحار الغربة، مرسىً أو مُسْتَقَرّاً ـ كما تذكر الأسطورة التي أعادت إنتاجها أوبرا رتشارد ڤاجنر Richard Wagner ـ قبل أن يجد امرأةً تخلص له حتى الموت. ومن أجل البحث عن تلك المرأة سمحت له الآلهة بالنزول إلى الشاطئ مرة كل سبع سنوات. ولا يخفى، بالطبع، ذلك التمثيل الأليجوري الذي يرمز من خلاله المؤلف بالهولنديّ الطائر إلى فلسطين، أو إلى عذاب الشعب الفلسطيني المشرَّد، وبالمرأة المخلِّصة إلى أولئك الفدائيين الذين يبذلون في سبيل تحريرها من صَلَف المستعمِر كل نفيس؛ فعلى هؤلاء الفدائيين السّاعين إلى خلاص فلسطين، وحدهم، يتوقف الإنقاذ. كما لا تخفى تلك العلاقات الرمزية المتشعّبة ـ كما سوف نشير لاحقاً ـ التي يشيّدها المؤلّف بين الأيام السبعة في أسطورة الهولندي الطائر من ناحية، وأيام الخلق السبعة في «سفر التكوين» من ناحية ثانية، والأيام السبعة التي يسرد لنا فيها الراوي أمثولة المنْفِيّ الفلسطيني خلال حرب العام السابع والستين، وكيف كان يحيا ـ ولا يزال إلى الآن ـ في شتات دائم، من ناحية ثالثة. لكنّ راوي حليم بركات، من جهة مقابلة، راوٍ كلّيّ المعرفة Omniscient والوجود Omnipresent أيضاً، يتنقّل بين الأمكنة المتباعدة ويخترق طبقات الزمنين الحاضر والماضي ليستشرف أفقاً مأساوياً مُنْذِراً للعرب بصفة عامة. وهو أفق لا يصعب إدراك دلالاته العميقة والمؤسية لمن يقرأ ـ ويحلّل ـ مفتتح الرواية [الصَّدْر] جنباً إلى جنب خاتمتها [العَجُز] قراءة تزامنية مقارنة. إن تحليل الحبكة بوصفها شكلاً صورياً يقود بالفعل ـ كما يقول بول ريكور ـ نحو «عتبةٍ» ما يمكن أن نطلق عليها اسم «التكرار السردي narrative repetition»:

> «فبواسطة قراءة النهاية في البداية والبداية في النهاية، نتعلّم أن نقرأ الزمن مرتداً إلى الوراء من حيث هو خلاصة لأوضاع داخلية لسلسلة من الأحداث في تتابعها الزمني. وفي هذا الاتجاه، فإن الحبكة لا ترسّخ، فحسب، للأحداث البشرية «في» الزمن، ولكنها ترسّخ أيضاً لها في الذاكرة. فالذاكرة في تحولاتها تعيد تكرار ـ وتعيد تجميع ـ سياق الأحداث طبقاً للنظام الذي هي فيه نظيرٌ لامتداد في الزمن ما بين البداية والنهاية»(١٢).

وما بين القسم الأول من الرواية (العتبة) والقسم الثالث والأخير (أيام عديدة من الغبار)، تتبدّى تغيّرات وأحداث شتّى. يقول حليم بركات (١٣):

«العالم ماء، والظلام يغمر كل شيء. الشمس مطفأة والقمر لم يوجد بعد. يبدو له كأنما كل شيء يتكون من جديد. الأسطورة التوراتية تتكرر، فالأرض خربة وخالية، وعلى وجه الغمر ظلمة. إنما روح الله لا ترفّ على وجه العالم كما يُروى في التكوين الأول.

ويتسلّق رمزي صفدي جبلاً يشرف على الأغوار ونهر الأردن. النهر بلا جسور، والعبور ممنوع. الحزن يجتاحه. يقول ليكن نور. النور لا يكون. لا يمكنه أن يفصل بين النور والظلمة. يقول ليكن جَلَد. الجلد لا يكون. لا سماء فوق العربيّ. يقول لتجتمع المياه في مكان واحد ولتشرب اليابسة. المياه لا تجتمع واليابسة تتفتّت من العطش. أرض العربي لا تُنْبت عشباً ولا شجراً...»

إن تأكيد الراوي ذي الضمير الغائب الذي يتمثّل ـ على مدار الرواية كلها ـ وجهة نظر شخصيته المحورية الدكتور رمزي صفدي الذي يُدرّس بالجامعة الأمريكية ببيروت، على فكرة خلق العالم في «سفر التكوين»، منذ كان العالم ماء وظلاماً يغمر كل شيء، إنما هو تأكيد يتمثّل فيه هذا الراوي طريقة الكتاب المقدّس بصوره الأليجورية المتتابعة، لكنه في الوقت ذاته تمثّل يرمي إلى خلق صورة تراچيدية للشتات العربي منذ بدء الخليقة: فـ «لا سماء فوق العربي»، وأرضه «لا تُنْبت عشباً ولا شجراً»، وها هو «يزرع في جبهته صخرة»، وأطفال العرب جميعاً مسجونون، محاصَرون، «يركضون في أقفاص نحاسية»، وتسيطر على العربيّ «أسماك البحر وطيور السماء ومخلوقات الأرض». ولن يستريح هذا العربيّ المشؤوم في يومه السابع، بعد صدمة عامه السابع والستين، كما استراح الربّ بعد أن خلق العالم، حسبما يورد الكتاب المقدّس، بل إن يومه السابع ليس يوماً واحداً فحسب، بل سوف يمتدّ حتّى المستقبل، وقد يبلغ يوم القيامة.

وعلى الرغم من تراكم تفصيلات هذه الصورة بمفرداتها السوداوية التي يرسمها بدقّة راوي حليم بركات، فإنه لا يزال ثمة ضوء عند منتهى النَّفَق؛ إذ لم يعد للعربيّ غير المستقبل، «ولكنه ينعطف نحو الأمس». وبالطبع، يبدو الكاتب متأثّرا بـ «الكوميديا الإلهية» لدانتي أليچيري Dante Alighe-ri[١٤]، حين يصوِّر عالم رمزي صفدي عالماً تتداخل فيه الرؤى، عبر مراحل ثلاث: العتبة، وأمواج الأصوات والريح الجنوبية، وأيام عديدة من الغبار؛ وهي ثلاث مراحل توازي «المطهر» و«الفردوس» وبينهما «العتبة» عند دانتي. وحتّى يبلغ الإنسان الفردوس ـ في رحلة دانتي ـ عليه أن يمرّ بالمطهر حيث يحترق ويتألّم. وفي رواية بركات، يتألّم العربي الفلسطيني ويكتوي بنار حرب العام السابع

والستين، كما نراه يحترق بالنّابالم والقنابل ويموت أطفاله قصفاً ورعباً من أزيز الطائرات والصواريخ. لكنه بعد عناء هذه الرحلة الأرضية الجحيمية لن يبلغ، قطّ، فردوساً ما، ففردوس العربيّ ـ في هذه الرواية ـ هو جحيمه أيضاً، وهو أن يذوق طعم الغبار لأيام سوف تمتدّ حتى المستقبل البعيد، لتبلغ ثلاثين عاماً عند مريد البرغوثي في نصّه (رأيتُ رام الله).

إن الفصلين (أو القسمين) الأول والثالث هما في الواقع بمثابة «إطار»[١٥] يتم فيما بينهما سرد الأحداث المشؤومة للأيام الستة من حرب حزيران ١٩٦٧. واللافت للنظر، في الرواية، وجود الراوي (رمزي صفدي) وباميلا أندرسون الأمريكية وأصدقائهما في بيروت على مدار الرواية كلها عدا الفصلين الأول والأخير، حيث يكونون جميعاً قد عبروا نهر الأردن نحو عمّان، من منْفَى إلى منْفَى. فأحداث العام السابع والستين يقدّمها إلينا الراوي من «موقعه» في بيروت؛ إذ كان يعمل أستاذاً بالجامعة الأمريكية هناك. وليست بيروت، من هذا المنظور، مكاناً بعيداً عن أحداث القتال في الرواية، بل إنها بالنسبة إلى رمزي الفلسطيني المنْفِيّ قريبة بعيدة في آن؛ إذ تُثار لديه مشاعر وأحاسيس شتّى تختلط بنوستالجيا الوطن المفقود، باعِثُها أنه لا يشارك مباشرة في وقائع القتال الدائر هناك في فلسطين المحتلّة. لكنّ رمزي صفدي يتابع ـ ونحن وراءه من «موقعه» السردي ذاته ـ وقائع الحرب يوماً بيوم، عبر تتبّعه المتقصّي أخبارَها لحظةً لحظةً دون انقطاع.

وتركز الرواية، بطريقة أساسية، على بعض الشخصيات من مواقع مختلفة: طه كنعان في «أريحا»، وخالد عبد الحليم في «سبسطية»، وعزمي عبد القادر في «القدس» إضافة إلى أننا نستقبل لمحات سردية خاطفة عن شخصيات أخرى في قرى ومدن عدة بالضفة الغربية. لكننا نرصد ـ من «موقعنا» بوصفنا قرّاء ـ أحداث الرواية تفصيلاً وبإيقاع لاهث عبر تتبّع الراوي حوار رمزي وباميلا الذي لا يهدأ، حتى بلوغ السرد لحظة اندفاعهما نحو نهر الأردن في اليوم السابع، لا رغبةً في عبوره فحسب بعيداً عن أجواء الضرب والقصف، بل يبدو الأمر وكأنهما راغبان في «التعمّد» بمياهه، والرغبة في التطهّر، في دفقاتٍ سرديةٍ سريعةٍ ومتلاحقةٍ توازي تسارع واطِّراد وقائع أحداث الحرب المرعبة ذاتها [انظر ص ص: ٣٥-٣٦، ٤١-٤٢، ٦٤-٦٧، ١٤٣]، وبخاصة بعد تحطّم ـ أو تلاشي ـ أسطورة «الظافر» و«القاهر»، وانكسار الرّوح العربية، إذا ما استعدنا الوقائع ذاتها في مرويّة مريد البرغوثي (رأيتُ رام الله) التي ورد فيها:

> «في رام الله طربنا لقرار جمال عبد الناصر تأميم قناة السويس وتابعنا أخبار بورسعيد وصمودها. في رام الله رقصنا للوحدة بين سوريا ومصر وإعلان الجمهورية العربية المتحدة. وفيها بكينا يوم إعلان الانفصال.

فيها دغدغتنا أحلامُ القوة بصواريخ القاهر والظافر وفيها سمعنا لأول مرة بالقرارات «الاشتراكية» الصادرة في مصر وأصبحنا، نحن طلابَ المدارس الصغار، نتساءل عما يمكن أن يعنيه ذلك المصطلح».

[رأيت رام الله، ص: ٤٩]

إن كلية معرفة راوي (عودة الطائر إلى البحر) وكلية وجوده قد أتاحا له انتقالات سردية متسارعة عبر الزمان والمكان، إلى الخلف وإلى الأمام، دون أية قيود أو معوّقات تِقَنيّة. لكنّ استرجاعات هذا الراوي تقع جميعها في متن الرواية الرئيسي، حيث اكتواء العربي بجحيم دانتي (القسم الثاني من الرواية)، بهدف توسيع الفضاء المكاني ـ الزماني لكثير من شخصيات الرواية: [باميلا وزوجها (ص: ٥٨)، عبد الله إسماعيل أحد فدائيي الخليل (ص ص: ٦٦-٦٧)، محمد بيبي الصبّي الفدائي(١٦) في القدس (ص ص: ٨٢-٨٣)، طه كنعان في أريحا (ص: ١٢٣)... إلخ].

١ ـ ٣

تصوغ رواية جبرا إبراهيم جبرا (١٩١٩-١٩٩٤) «البحث عن وليد مسعود» (١٩٧٨) وجهاً مختلفاً للمنْفَى ووجهاً مغايراً أيضاً لبناء الزمن في الرواية. فوليد مسعود فلسطيني منفِيّ يسكن العراق؛ إذ تبدأ الرواية معلنةً عن اختفائه عبر صوت راوي الفصل الأول الدكتور جواد حسني:

««تمنيتُ لو أن للذاكرة إكسيراً يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسّدها ألفاظاً تنهال على الورق».

«لعلَّ من حقي الآن أن ألجأ إلى عبارة وليد مسعود هذه التي كثيراً ما كرَّرها في أشهره الأخيرة. نحن ألعوبة ذكرياتنا، مهما قاومنا. خلاصاتها، وضحاياها معاً. تسيطر علينا، تحلّي المرارة، تراوغنا، تُذهِب أنفسنَا حسرات، عن حق أو غير حق. كيف نمسك بهذه الأحلام المعكوسة، هذه الأحلام التي تُجمّد الماضي وتطلقه معاً، هذه الصور المتناثرة أحياناً كالغيوم فوق سهوب الذهن، المضغوطة أحياناً كالماسات الثمينة بين تلافيف النفس؟».

[البحث عن وليد مسعود، ص: ١١]

ويمثّل الشريط الذي سجَّله وليد مسعود بصوته قبل اختفائه، وتركه في سيارته المهجورة، نصّاً «استهلالياً»(١٧) يفتح فضاء الرواية على مصراعيه لسرد ينهل من تيار الوعي وهذيان الرواة(١٨)، بطريقة غير منطقية وغير مرتّبة، لن نفهم بناءها إلا بعد قراءة الفصول الأحد عشر التالية. ومن ناحية

ثانية ، يمثّل خطاب وليد الشفاهي الذي تركه مسجَّلاً بصوته فكرةً لبنية سردية مكتنزة ومحورية تغذّي أوصال الرواية وتولِّد محاورها وفصولها ، وتلازم كل شخصية ـ رواية على مدار فصول الرواية الاثني عشر . إن نصّ كلام وليد يقدّم تكثيفاً سردياً اختزالياً به كثير من أبعاد الرواية ودلالاتها وعلاقاتها وأزمنتها وفضاءاتها : أحزان وليد العميقة حول مصرع ابنه مروان الفدائي على يد الإسرائيليين (ص : ٣٠٣) ، وتدهور حال زوجته «ريمة» التي وُضِعَتْ في مستشفى للأمراض العقلية ببيت لحم (ص : ٧٦) ، وعلاقاته المعقّدة بأصدقائه من الجنسين (ص : ١٧٤) ، ومغامراته الجنسية المتعدّدة (ص : ١٤٠) ، وأفكار ووجهات نظر أخرى كثيرة عن حياته الخاصة في طفولته وصباه ، عن أصله المتواضع ، وأمور شتّى يوحي بها الخطاب ولا يصرّح .

يشيّد جبرا روايته الطويلة (وتبلغ ٣٧٩ صفحة من القطع الكبير) اعتماداً على تعدّد أصوات رواته الثمانية (د. جواد حسني ، عيسى ناصر ، وليد مسعود ، د. طارق رؤوف ، مريم الصفّار ، وصال رؤوف ، مروان وليد ، إبراهيم الحاج نوفل) ، وكأنه يوجّهنا منذ البداية نحو الشك في حقيقة وكُنْه وليد مسعود ذاته . فالكلّ يرويه ، أو يروي عنه . ولكن : ما حقيقته؟ وما حقيقة اختفائه؟ إن مثل هذه البنية متعددة الأصوات (أو «البوليفونية» بالمصطلح الباختيني) [١٩] تضعنا بصدد مرويّات شتّى تدور جميعها في فلك هذه الشخصية ـ المركز : الكاتب الفلسطيني المنفِيّ وليد (أو خميس) مسعود . وفي الوقت نفسه ، فإن كلام وليد المسجّل في شريط سيارته ، فضلاً عن محاولات أصدقائه المرهقة لتقصّي حقيقة اعترافاته ، يضفيان على الرواية حِسّاً بوليسياً واضحاً : [انظر نصّ كلام وليد المسجّل : ص ص ٢٦-٣٤ ، وكذلك إبراهيم الحاج نوفل وهو يسجّل اعترافاته أيضاً على ثلاثة شرائط ص : ٣٥٩] . وبما أن الرواة المتعدّدين يصوغ كل منهم رؤيته حول حادث اختفاء وليد ، فضلاً عن صوغه علاقته به وبأصدقائهما المشتركين ، فإن أغلب الاسترجاعات في هذه الرواية وردت مطوّلة جداً ، حيث تتداخل مع هذيانات الرواة المسترسلة وتيار الوعي السيّال لكل منهم . ومثلها في ذلك مثل استرجاعات رواية غسّان كنفاني (١٩٣٦-١٩٧٢) «رجال في الشمس» (١٩٦٣) حين تنهض بمهمة إكمال جوانب الشخصية نفسياً وثقافياً واجتماعياً ، أمام القارئ [٢٠] .

إن كل ما سرده الدكتور جواد حسني ، في الفصل الأول (ص ص : ١١-٢٥) ، عن علاقته بوليد يمثّل استرجاعاً عميقاً يكشف عن تفصيلات وخفايا علاقتهما معاً ، حتى لحظة تشغيل شريط الكاسيت بصوت وليد على ملأ من أصدقائه ، وهو ما يعيّن «هنا» و«الآن» في سرد هذه الرواية ، في الوقت الذي يغدو كل ما سبقه من مرويّات وسرود محض استرجاعات قبل اكتشاف هذا الحدث/ الحادث . وما سوف يأتي بعده هو تتبّع لحلقة السرد المتواصل حول «البحث عن وليد مسعود» . لذا ،

يصبح استرجاع الحدث الماضي هو بمعنى ما :

«جعل الحدث جوّانياً : فالحدث هو ـ إن صحّ التعبير ـ بداخلي ، وليس على مسافة ما منّي في الزمان والمكان . لكنيّ لكي أسترجع الحدث ، لابد أن أكون قد جعلته جوّانياً في زمن وقوعه ، واكتسبتُ له ذكرى أستطيع بعد ذلك أن أسترجعها . . » [٢١] .

واللافت للنظر أن وليد مسعود يروي وحده ثلاثة فصول كاملة من فصول الرواية الاثني عشر (الرابع : وليد مسعود يتذكّر النسّاك في كهف بعيد ، والسادس : وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية ، والثامن : وليد مسعود يخترق أمطاراً تتجدّد) . ففي الفصل الرابع يعود بنا الراوي وليد إلى طفولته مع صديقيه مراد وسليمان أيّام انتووا أن يتنسّكوا في كهف بعيد بـ «الموردة» :

«بعد غياب الشمس بقليل ، تسلَّلْنا من بوابة القسم الخارجي واحداً واحداً ، كما يتسلَّل الهاربون من سجن . كانت المسافة بين الدير و«الموردة» طويلة» .

[البحث عن وليد مسعود ، ص : ١١٣]

ويسرد فيه الراوي أحلامه وصديقيه ، وبداخل كل منهم رغبة عارمة في تغيير العالم ، حين قرّروا الهروب من الدير ليلاً ، بحثاً عن كهف آمن يُهَيَّأ لهم فيه الانقطاع إلى الله كأنهم فتية أهل الكهف الذين تتناصّ حكايتهم وحكاية وليد مسعود وصديقيه هنا ، حتى عثروا على كهفهم وراح مراد يترنّم في جوف الليل ، وهم في باطن الكهف ، بصوته الأغنّ :

«كنت على وشك النوم ـ قرب سليمان ، ومراد مضطجع على الناحية الأخرى منه ، عندما سمعتُ مراد بصوته الأغنّ يرنّم :

Miserere mei, Deus secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, [٢٢]dele inquitate meam...

ولا أدري كم من هذا المزمور أكمل ترنيمه ، لأنني غرقت في النوم والكلمات اللاتينية تتقاذفني كالموج . . . » .

[البحث عن وليد مسعود ، ص : ١٢٢]

وفي الفصل السادس ، ينفتح وعي وليد الصّبيّ الفلسطيني على فضاءات المعارك والحروب :

«منذ أن وعيتُ كانت المعركة أبداً هي نفسها : بيني وبين نفسي ، بيني وبين

الآخرين، بيني وبين العالم. معركة حب أردته لكل شيء، لكل إنسان. فإذا أردتُ تغيير العالم للحب (يا للغرور!)، وجب عليّ أن أغيّر الآخرين، وإذا أردتُ تغيير الآخرين، وجب عليّ أن أغيّر نفسي.

أردتُ أن أغيّر العالم على هواي، وأنا أنظر إلى الغادين والرائحين، من على شجرة تطل على الطريق، وتطلّ من ورائه على الوادي. أردت للعالم أن يتغيّر وأنا جاثم بين أغصان شجرة، آكل منها لوزها الأخضر. وأردت لنفسي أن تتغير، وأنا ربما لم أتخطَّ العاشرة بعد، فلا أعرف كيف عليّ أن أتغيّر».

[البحث عن وليد مسعود، ص: ١٧٧]

إن ما يؤرّق وليداً، هنا، هو شعوره المتفاقم بالنَّفْي والمطاردة والحصار. وكونه منفيّاً هو باعث ذاكرته ـ وذاكرة المنفيين مثل الأواني المستطرقة ـ على أن تعمل على سرد (و«استرجاع») وقائع زمن مرجعي قديم يتشابك وأزمنة منفيين كُثْر، منذ زلزال عام ١٩٢٧ بفلسطين أيّام كان طفلاً في السادسة من عمره (ص ص: ١٧٨-١٧٩). وكأنّ هذه الطريقة التي تقوم بها الذاكرة في صنع الاسترجاعات وحفر ممرّات وأخاديد من المرويّات والسرود هي نفسها التي تعمل على تحفيز الاسترجاعات التي كان يرويها الراوي عن أبي الخيزران في رواية (رجال في الشمس) مثلاً.

لقد حُمِّل الفتى وليد ـ مثله في ذلك مثل «رجال في الشمس» ـ إحساس النّفْي في حِلّه وترحاله، كلما انتقل من مدينة إلى أخرى (إرساله إلى إيطاليا لدراسة اللاهوت، ص: ١٨٦). وفي الفصل الثامن، يسترجع وليد ممارسته عمليات الفدائيين التي تضرب بجذورها الممتدة لتطال زمناً مرجعياً محدّداً هو عام ١٩٤٨، وهو نفسه زمن المرجع بالنسبة إلى الشخصيات الأربعة الرئيسية في رواية كنفاني (أبو قيس، أسعد، مروان، أبو الخيزران)؛ إذ ترتبك الذات العربية حين تواجه سؤال الهوية، أو تتساءل عن جدوى الحياة دون متنفّس أو حرية:

«وفي الداخل سؤال يُسمع كأنه صادر من أعماق بئر سحيقة: من أنا؟ من أنت، ما الذي أفعله هنا؟ من هم هؤلاء الذين حولك يضحكون، يضحكون في وجه الموت، والمدينة يلتهمها الوحش عضواً فعضواً، ساعة بعد ساعة، والمطر ينهمر ويتهاوي ويلعلع مع الزوابع ـ أيّ فجيعة يتنبّأ بها كل هذا الحزن؟ كل شيء أسود، عتيق، هَرِم، والمطر يهطل يهطل. مطر مطر مطر مطر (. . .).

أنا وبشير وطهبوب أخذنا الجندي الإنجليزي إلى غرفة قرب «نقطة» البوليس المجاورة، وجرّدناه من زيّه الخاكي لكيما أتنكّر فيه، ولم يقاوم. وبعد ساعات قليلة انتهينا من العملية وسمعت الدويّ القاصف المجلجل الزاعق، وتصورت كل شيء. آه فلأمت، إن كان لكِ بموتي أن تحيي يا مدينتي. يا أوغسطين قرطاجة، ما الذي كنتَ ستقوله لو علمتَ؟ شعبي الأعزل يقتلونه، ويقتلعونه، وينسفونه، ويبعثرون أشلاءه عبر وديان الأرض وجبالها. مطر مطر مطر مطر. فلأُقْتُل، ولأمت بعد ذلك».

[البحث عن وليد مسعود، ص: ٢٤٢]

وفي روايات المَنْفَى العربية، تطول كثيراً مثل هذه الاسترجاعات (أو الارتدادات) الزمنية التي تتحول ببؤرة السرد إلى الوراء؛ إذ تنهض بمهمة إضفاء أبعاد زمانية مكانية على كثير من الشخصيات، وبخاصةٍ المنفيّون منهم، ليتحولوا من كونهم محض شخصيات روائية متخيّلة، أو كائنات من ورق، إلى كائنات اجتماعية أو بشر من لحم ودم وروح، ما هم في الواقع سوى نتاج أزمنة شتات وأمكنة طاردة تلاحقهم فيها صور الطغاة المستبدّين وتتلصّص عليهم عيون بصّاصيهم الذين لا يملّون مطاردتهم. وهنا، تتداخل مثل هذه الاسترجاعات مع سرود طويلة أشبه بمونولوجات مسرودة nar-rated monologue تنزع بالبنية السردية كلها نحو كتابة تسمو فوق قيود المرجعي لتحلّق في آفاق مفتوحة، وهي كتابة تتكئ على هذيان رواةٍ منفيين تفيض ذاكراتهم بمشاهد شتّى تجسّد آلام المنافِي وعذابات الشّتات. ولأن «المَنْفَى» ـ في جوهره ـ عقوبة لا تقلّ وطْأ عن عقوبة «السجن»، بل تزيد في أغلب الأحوال، فإنّ رواية (البحث عن وليد مسعود) بوصفها رواية مَنْفَى تعمل على سرد الذاكرة، مثلما تعمل ذاكرة الراوي رجب إسماعيل في رواية عبد الرحمن منيف (شرق المتوسّط) (١٩٧٥) الذي خرج من سجنه داخل الوطن بعد مدّة خمس سنوات قضاها وسط أجواء مشحونة بألوان من التعذيب والتشويه الجسدي والنفسي داخل «سجن» كأنه «المَنْفَى» أو «وطن/ مَنْفَى»:

«لستُ متأكّدا مما يجب أن أفعله. سأدرس الأمر قبل أن أفعل أي شيء، لكن أتصوّر السكوت الآن جريمة كبرى، جريمة يدفع ثمنها الناس المنفيّون على شاطئ المتوسّط الشرقي، بتقديري جميع الناس، ولكنَّ أكثرهم السجناء السياسيّون».

[شرق المتوسّط، ص: ١٣٦]

وكلا النموذجين شكل من أشكال المقاومة بالكتابة التي هي تسجيل للقمع واحتجاج عليه، و«ذلك على نحو يمتزج معه التسجيل الذاتي بالتوثيق الموضوعي، ويكتسب السرد ملامح نوعيّة يتحول بها السارد الضحيّة إلى شاهد على جلاّديه، وتتحول الكتابة إلى فعل جذري من أفعال الإدانة»[٢٣]. ويتمثَّل فعل المقاومة بالكتابة في لجوء الراوي المنْفِيّ إلى نسج عالم سردي يحتمي بمسرودات المنفيين الدفينة في نصوص تراثهم العريض. أقصد تحديداً، هنا، إلى تعامل راوي سليم بركات في روايته (عبور البشروش) مع تراث كرديّ متسع (نموذجه هنا: كتاب «التأسيس الكبير» لأبي المُعضِل أويس المارديني)، الأمر الذي يجعل من الراوي مهندس المتاهات وصديقه جانو إينين المهندس الكردي اللاجئ أيضاً في جزيرة قبرص «مجمع المنفيين» نموذجين لذاكرةٍ تحتمي بتراث الكُرْد الذي كُتِبَ عليه النسيان كما كُتب على الذين من قبله من تراثات الشعوب المغمورة، في صورة سردية رمزية تشكّلها الرواية بطريقة توازي بين «طائر البشروش» الرحّال الذي لا يستقرّ أبداً وبين الأكراد جَوَابي الآفاق الذين تدور رحلة شتاتهم على أضلاع مثلث الرعب الكردي (طهران ـ بغداد ـ أنقرة: ص ص: ٢١٥، ٢٣٩).

لكنّ توزع تلك الفصول الثلاثة التي رواها وليد مسعود بصوته الخاص على فترةٍ من الرواية، من جهة مقابلة، أمر يجعلها أشبه باسترجاعات عميقة تسعى إلى تشكيل صورة بانورامية لحياة هذا الفلسطيني المعذَّب، في الوقت نفسه الذي يؤكد كون الفصل الأول الذي يتضمَّن نصّ كلام وليد الشفاهي المسجّل هو «هنا ـ الآن» في فضاء الرواية، وما عداه استرجاعات وتأمّلات وخوض في تفصيلات لا تنتهي.

١ ـ ٤

عبد الرحمن منيف واحد من الكُتّاب الملتزمين الذين تدور أغلب رواياتهم حول قضية الحرية في أشكالها كافة؛ حرية المواطن العربي ضد أساليب القهر السياسي والسجن والتعذيب وظلامات المنافِي المتعددة في الداخل والخارج. ويمكن اعتبار روايتيه (الأشجار واغتيال مرزوق)[٢٤] (١٩٧٣) و(المنبتّ) (١٩٨٩) ـ الجزء الرابع من خماسيّة «مدن الملح» ـ نموذجين دالّين على رواية المنْفَى، جنباً إلى جنب روايات أخرى لا تنفصل عن هذا السياق بطريقة أو بأخرى، من أبرزها روايتا «شرق المتوسط» (١٩٧٥) و«الآن ـ هنا» (١٩٩١). وفي رواية (المنبتّ) خاصة، وأثناء قضاء السلطان خزعل (أبو مشعل) فترة بألمانيا احتفالاً بزواجه من سلمى المحملجي أحدث زوجاته وابنة الخمسة عشر ربيعاً ونجلة الطبيب السوري الدكتور صبحي المحملجي (أبو غزوان)، مستشار السلطان وكاتم سرّه،

تثور ثورة للتمرّد يقودها أخو السلطان الأمير «فنر» وبمساعدة كل من «مطيع» و«حمّاد». وتنجح هذه الثورة في السيطرة على أمور الحكم في «موران»، في الوقت نفسه الذي تتأجّج مشاعر السلطان وحاشيته في مدينة «بادن بادن» الألمانية بمشاعر الغربة والاغتراب وتصاعد الإحساس بالنّفْي والبتر وافتقاد الوطن والألفة؛ إذ تنقطع الصّلات فجأة بين السلطان وحاشيته [هنا]، بينما تتوارى «موران» بكل ما كان فيها [هناك] من أهل وصولجان وألفة وصلات قُرْبَى.

تتكون رواية (المنبتّ) من خمسة وعشرين مشهداً، أو فاصلاً سردياً، دون عناوين أو أرقام، تدور كلها في مدينة «بادن بادن» الألمانية منذ صفحتها الأولى (ص: ٧)، عدا بعض الاسترجاعات الخاطفة التي تتخلّل بعض الفصول، هنا أو هناك. هكذا، تبدأ أحداث الرواية منذ هبوط طائرة السلطان خزعل في شتوتجارت بألمانيا:

> «هبطت الطائرة في شتوتغارت، بعد رحلة طويلة، أطول مما توقّعها السلطان. ولقد تخلّلها الكثير من الأسئلة ومراقبة الأماكن ومحاولة النوم، وحين لم تَكْفِ هذه الأمور طلب جلالته أن يوافيه إلى مقصورته شايع السحيمي لكي يحدّثه ويؤنسه.
>
> كان شايع يروي له قصة نبي الله يوسف، حين جاءه كبير المضيّفين يبلغه أن الطائرة تقترب من شتوتغارت».
>
> [المنبتّ، ص: ٧]

منذ هذه اللحظة، تترى أحداث الرواية وتتوالى دفقاتها السردية حتّى استقرار السلطان وحاشيته في بادن بادن، وأمر السلطان لأبي غزوان أن يذكّره بما سوف يفعله في الأيام المقبلة من حلّ بعض المشكلات والخلافات الاجتماعية والطائفية القائمة بموران. ولن ينتهي المشهد الأول من الرواية (ص: ١٨) حتى يكون السلطان خزعل وجميع من في القصر بألمانيا على علم بما كان يحدث في موران، وترقّبهم الدائم ما سوف يكون خوفاً من عدم قدرتهم على العودة إلى ذلك الوطن الكائن «هناك» وسط صحراوات مترامية بعيداً عن هذه البلاد الباردة التي كُتِبَ عليهم النَفْي فيها، كما كُتِبَ عليهم مواجهة قسوة شتائها الأبدي. لذا، يبدأ المشهد الثاني بتأكيد السلطان حنقه من التمرّد الحاصل هناك:

> «ـ . . . والله، والله لو ظل بعمري ساعة واحدة ما أتركهم ولا أخلّيهم يفرحون.

ويهزّ السلطان رأسه بسرعة وبطريقة آلية تشبه اهتزاز رأس الحرذون. يغيب. يحاول أن يتخيل ما حصل، ثم فجأة صرخ بحقد:

ـ قالوا لأرواحهم: أبو مشعل طيّب. طيّب ويده مبسوطة وصدره واسع، ويحمل مثل بعير؟ وقالوا: كم يوم وينسى؟ لا مخطين. هالحين يلزمهم يعرفون من هو أبو مشعل. لأن أبو مشعل مع الكريم أكرم، ومع اللئيم العصا، وما له بقلبي رحمة. ويلزمهم يعرفون: ما هو كل من ركب الفرس فارس، ولا كل من حمل السيف صار عنتر بن شداد».

[المنبتّ، ص: ١٨]

ويستمر المشهد الثاني كله على هذا النحو، حيث يتحدث السلطان ويسمع أبو غزوان ويطيع ويهزّ رأسه وعينيه بالإيجاب صامتاً، بينما تعتوره مشاعر الذعر والاضطراب والخوف من المرتقب والمؤجَّل. إن القائم بالعملية السردية، في الرواية، راوٍ بضمير الغائب، كُلّي المعرفة غالباً؛ إذ يعرف ما يجوس بداخل شخوصه إلى درجةٍ قد يتنبّأ فيها أو «يستبق» بعض الأحداث أو السلوكات من بعض الشخصيات (ص ص: ٦٥، ٢٠٢)، غير أنه في أحيان أخرى كثيرة يمنحنا إحساساً بالمراقبة والمتابعة فحسب. إنه راوٍ غير مألوف؛ إذ يكون أحياناً مُحيطاً بكل شيء، ثم يكون في أحيان أخرى مثله مثل أية شخصية محدودة المعرفة الأفق. إننا بصدد راوٍ أقرب إلى المؤرّخين الذين كانوا يحرصون كل الحرص على تدوين الأحداث والمواقف كما يشاهدونها، أو كما يخبر شهود العيان عنها، بعد مقارنة المرويّات ببعضها البعض والتحقّق منها، والوقوف على روايةٍ مفترضةٍ بها من الدّقّة ما ليس لغيرها وما يميّزها عن غيرها في آن. وفي أحيان أخرى، يبدو هذا الراوي عالماً بكل شيء، حين يقول مثلاً:

«إنه واحد من الأيام القليلة الذي تتذكره بادن بادن، ومع الذكري تتداخل العواطف والأفكار وتختلط (. . .).

وقصص مقابلة: أن مبارك لم يمتنع عن دفع المخصَّصات، وإنما أبلغ الذين راجعوه أن أحد المكلَّفين، مع مترجم، ذهب لإحضار الدراهم من البنك، وحالما يعود سوف يدفع لهم مخصصاتهم (. . .).

وغير ذلك من الملابسات كثير (. . .).

ـ يا عباد الله، اسكتوا. خلّوا واحد منكم يتكلّم، وخلّنا نفهم شنهو اللي صاير بالدنيا. . .».

[المنبتّ، ص ص: ٢٠٧-٢٠٨]

يعيـد لنا هذا الراوي سـرد مـا حـدث بالفندق في بادن بادن (المَنْفَى) بكثير من التـفصـيـلات ومن وجهات نظر سردية عِدّة. إنه يقدّم لنا مرويّات أخرى شتّى عن أحداث الخلافات والاشتباكات والقتل في الفندق بعد رحيل الحكيم وطلاق ابنته سلمى من السلطان. فهذه الطريقة في السرد تشبه، إلى حد بعيد، طريقة السرد القانوني، أو التأريخي المتقصّي؛ إذ نشعر أحياناً براوٍ وثائقي تسجيلي (ص ص: ٢١١، ٢٣٣، ٢٤٣) يبلغ درجة من التسجيلية قد يصيبنا معها الملل والسأم من وطأة التفصيلات اللامتناهية (ص: ٢١٩). إنه راوٍ يسأل ويجيب ويشكِّك ويمحِّص ويفنِّد كل ما يستقبله من أحداث أو وقائع أو أخبار (ص ص: ٢٤٢-٢٤٥). والغريب أننا نجده أحياناً أشبه شيء براوٍ سِرّي، مخبر أو جاسوس(٢٥) (ص: ٢٥٥). إن راوياً يجمع بين هذه الصفات جميعها، وهو ما لا يجتمع في رواية تنحو منحى تأريخياً أو ديموجرافياً، لا تتميّز استرجاعاته الزمنية بالإطالة أو الغوص العميق في تفصيلات ماضوية، بل حسبه رسم «استرجاعات» خاطفة مختزلة ومكتنزة. فها هو الحكيم أبو غزوان يفكّر في الاستعانة بالمسؤولين الأمريكيين للقضاء على التمرّد القائم هناك بموران:

> «حين ارتسمت له الصورة كاملة بدا أكثر راحة وتفاؤلاً. المهم أن يلتقي بالمسؤولين الأميركيين لكي يبحث معهم كامل التفاصيل. يتذكّر كيف كانوا يتبادلون النظرات وهو يتكلم، وهو يجيب عن أسئلتهم أثناء زيارته، كانوا لا يخفون إعجابهم. الآن يمكن أن يتوصل معهم إلى النتائج المرغوبة دون جهد، سوف يقنعهم بكل تأكيد. سوف يعود إلى موران منتصراً».
>
> [المنبتّ، ص: ٨٢]

تتوزّع مثل هذه الاسترجاعات المختزلة، المكثّفة، على مدار الرواية كلها (ص ص: ١٢٩، ١٤٢، ١٤٦، ١٩٥). وهي استرجاعات تتداخل مع مونولوجات تمتلئ بها أذهان الشخصيات التي يقتحمها الراوي بكليّة معرفته وكلية وجوده.

على أية حال، فإن تسامي «الاسترجاعات»، أو الارتدادات الزمنية، في رواية عبد الرحمن منيف (المنبتّ)، عن الوقوع في إطار زمن مرجع محدّد العلامات وقابل للتأويل(٢٦) بطريقة مباشرة، شبيه إلى حدّ بعيد بما تفعله روايتا كل من إبراهيم نصر الله (طيور الحذر) (١٩٩٦) وسليم بركات (عبور البشروش) (١٩٩٤) حين تكتفي الأولى بمحض إشارات إلى زمن الستينيات في المجتمع العربي، حيث تصاعد المدّ الناصري آنذاك وأجواء انتكاسة العام السابع والستين تُلقي بظلالها على المنطقة العربية بأسرها: الإنسان والمكان والأشياء، وتنهض الثانية على ذاكرة راوٍ «لاجئ» يحتمي بمسروداته الكردية من أسطورة يلماز ملّي واستدعاء صورة «الخِضْر» العبد الصالح وغيرها

ليتسامى فوق تاريخية الثورات التي قادها مصطفى البرزاني وغيره (ص ص : ٥ ، ٥١ ، ٥٩ ، ١٥٦ ، ١٧٨ ، ٢٠٧ ، . . .) . والجامع بين روايتي نصر الله وسليم بركات ، هنا ، هو تسامي الروايتين فوق المتعيّن من الوقائع والحروب والصراعات الأبدية والتحليق في فضاء المطلق الرحب الذي يخلق من قلب مرارة الواقع المحاصر شعراً وحكمة وفلسفة على لسان الصبيّ الصغير في رواية نصر الله ، كما يخلق عالماً ذا مسحة غرائبية لا تخلو من شعرية خاصة قد ينفر منها العقل لكنها تأسر المخيّلة وتجذب الذاكرة في روايات سليم بركات .

١ ـ ٥

لعلّ أول ما يلفت نظر القارئ في رواية بهاء طاهر (الحب في المنْفَى) (١٩٩٥) هو صفحة الغلاف الخارجي التي تحمل سطوراً شعريةً للشاعر الفلسطيني محمود درويش على غلاف الرواية (خسرتُ حلماً جميلاً/ خسرتُ لسع الزّنابق/ وكان لَيْلي طويلاً/ على سياج الحدائق/ وما خسرتُ السبيلا/ السبيلا/ السبيلا/ وما خسرتُ السبيلا/ وما خسرتُ السبيلا) جنباً إلى جنب مع صورة من الخلف لطفل يُشهر سيفاً ضخماً في يده ، وهي صورة تحمل عنوان «حنظلة» لرسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي ، الأمر الذي يضع أفق توقّع القارئ العربي تحديداً ـ حين يجمع بين دال «المنفى» لدى بهاء طاهر (المؤلف) في مقابل شعر درويش ولوحة ناجي العلي بإرثهما الفنّي المضاد للهيمنة الإمبريالية ـ في فضاء «رواية مقاومة»(٢٧) ، إنْ جازت التسمية ، أو هي رواية تتناول أخطر القضايا التي تعانيها المنطقة العربية والأنظمة العربية الحديثة على السواء : المنْفَى ـ الآخر والهوية .

تتشكّل رواية (الحب في المنفى) من أحد عشر فصلاً سردياً أطولها الفصلان السادس والحادي عشر . وينهض بالعملية السردية فيها راوٍ متكلّم ومشارك في الأحداث Homodiegetic لا ينبئنا عن اسمه ، بل نعرفه فحسب من خلال وصفه بـ «الأستاذ الصحفي» الذي يقول في مطلع مرويّته :

> «اشتهيتها اشتهاءً عاجزاً ، كخوف الدنس بالمحارم .
>
> كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزاً وأباً ومطلّقاً . لم يطرأ على بالي الحب ، ولم أفعل شيئاً لأعبِّر عن اشتهائي .
>
> لكنها قالت لي ، فيما بعد : كان يطلّ من عينيك .
>
> كنت قاهرياً ، طردته مدينته للغربة في الشمال(٢٨) . وكانت هي مثلي ، أجنبية في ذلك البلد ، لكنها أوروبية وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها

مدينتها. ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيَّدني فيها العمل، صرنا صديقين».

[الحب في المنفى، ص: ٥]

منذ المشهد الأول من الفصل الأول (وعنوانه «مؤتمر كغيره») نتعرّف إلى الراوي بوصفه صحفياً كان يشغل وظيفة مرموقة هي نائب رئيس تحرير واحدة من الصحف التي كانت تصدر في القاهرة، لكنه قد «أُبعد» ليعمل مراسلاً لتلك الصحيفة في بلد أجنبي ينطق بالألمانية، وتحديداً في مدينة تحمل اسم «المدينة ن»، وذلك بسبب مواقفه الأيديولوچية ورؤيته للعالم آنذاك من زاوية تؤمن بالناصرية حتى بعد وفاة عبد الناصر نفسه وتغيّر الكثير من الأوضاع السياسية والاجتماعية.

تبدأ أحداث الرواية تحديداً في سنة ١٩٨٢(٢٩)، عندما غزت إسرائيل لبنان، وما أدّى إليه ذلك الفعل الإمبريالي من جرائم وحشية تمثّلتها الرواية تمثّلاً سردياً تراچيدياً، حين وصفت مذابح «صبرا وشاتيلا» بطريقة مكثّفة ومباشرة تركت آثارها في سلوك شخصيات الرواية الرئيسية ووسمت علاقاتها فيما بينها:

«لكنَّ كل شيء تغيَّر بعدما حدث في لبنان».

[الحب في المنفى، ص: ١١٧]

وعلى الرغم من أن «زمن القصة» ـ أي الزمن الذي تشغله أحداث الرواية منذ بداية لقاء الراوي بـ «بريچيت» شيفر في المنفى وحبّه إيّاها حتى النهاية ـ لا يتعدّى بضعة شهور من عام ١٩٨٢، فإن الخطاب الروائي يتمكَّن في مواضع مختلفة من الرواية، وعلى فترات متباينة، وعن طريق كثير من «الاسترجاعات» التي يتقاطع عبرها الماضي والحاضر، من مسح حقبة زمنية ممتدة وطويلة تبدأ من طفولة الراوي وتنتهي وهو على حدّ وصفِهِ نَفْسَه «رجل عجوز» على وشك الموت بالمشهد الأخير (ص: ٢٤٨).

ويمكن لمن يحلّل الاسترجاعات المتواترة في فضاء رواية (الحب في المنفى) أن يدرك أمراً شديد الأهمية، مؤدّاه أن الاسترجاعات التي يصنعها الراوي المتكلّم (المبعد عن وطنه وذويه) تعود به (وبنا) وبحركة السرد إلى الوراء، حيث مصر وطن الراوي وتاريخه هناك، وحيث كانت زوجته السابقة منار والأولاد (خالد ـ هنادي) والأصدقاء. ولن نتعرّف في السرد إلى منار، الزوجة الأولى للراوي، إلا عبر الاسترجاع الأول في الرواية:

«في البدء كان كل شيء يختلف. يومها تردَّدْتُ كثيراً في الذهاب إلى ذلك المؤتمر الصحفي كنت أعرف سلفا أن كلاماً سيقال لو أرسلته فلن تنشره الصحيفة في القاهرة ولو نشرته فسوف تختصره وتخفّفه وتؤخّر فقرات وتقدم أخرى بحيث لا يفهم القارئ ما الذي حدث بالضبط ولا ما هي الحكاية. فكرتُ وأنا في الطريق أن أذهب إلى المطار (. . .). لماذا أذهب إلى ذلك المؤتمر التعيس في هذا الصباح الصيفي الجميل؟ . . هل أنا بالفعل «غاوي نكد» مثلما اعتادت منار أن تقول؟ بل ولماذا أذهب إلى المطار؟ من قال إن وزيراً سيأتي أو إن رئيس التحرير متلهّف على رسالتي؟ الأفضل أن أسكت تماماً».

[الحب في المنفى، ص ص: ٦-٧].

ثم تعقبه استرجاعات أخرى ترصد توتّر علاقة الراوي بمنار بسبب تغيّر بعض مبادئه الاشتراكية إبّان الانفتاح الاقتصادي في السبعينيات الساداتية وموجات متلاحقة من «الرغبة العارمة في شراء كل شيء» (ص ص: ٣٩-٤٢)؛ إذ لم يكن ثمة مفرّ آنذاك من اللجوء إلى المنفى الذي كان «يضمّ نماذج دالّة من الشخصيات التي كان عليها أن تترك مصر بعد انكسار الحلم الناصري مع عهد السادات (١٩٧١)، والانقلاب على وعود الحرية والاشتراكية والوحدة»[٣٠]. ثم تتعاقب الاسترجاعات عن طفولته القديمة، وموت أمّه، وأول لقاء يجمع بينه ومنار (ص ص: ٦٣-٦٥)، في حين إن أغلب استرجاعات الشخصيات، أو من كان ينوب عنها الراوي في سردها، وبخاصةٍ المنفيّون منهم، تعود بهم (وبنا أيضاً) إلى أوطانهم المتفرّقة والبعيدة هنالك: فبيدرو إيبانيز المنفِيّ الشيلي يحكي بلغته الأسبانية قصة تعذيبه حيث كان مصرع أخيه فريدي في شيلي، بينما تتطوّع بريجيت شيفر الفتاة النمساوية لأداء عملية الترجمة، حين استدعاها صديقها د. مولر للقيام بذلك؛ لأن المترجم قد اعتذر في اللحظات الأخيرة:

«قال إن اسمه بيدرو إيبانيز، عمره ٣٦ سنة ويعمل سائق تاكسي في العاصمة سانتياجو. في بداية السنة كان يقف بعربته في موقف التاكسيات أمام المحطة الرئيسية منتظراً دوره. رأى شخصاً يخرج من المحطة وبيده حقيبة يتوجّه نحو الموقف وقبل أن يصل إليه تقدَّم منه سائق لم يره بيدرو من قبل محاولاً أن يأخذ الحقيبة وهو يشير إلى سيارة في الموقف. ولكنَّ الراكب رفض أن يعطيه الحقيبة أو أن يذهب معه، وتوجّه إلى سيارة بيدرو التي كانت أقرب عربة

أمامه. وبعد أن تحرّك في اتجاه العنوان الذي أعطاه له الراكب لاحظ أن سيارة تاكسي أخرى تتبعه».

[الحب في المنفى، ص: ١٥]

والأمر نفسه ماثل في استرجاعات بريچيت حين تعود بنا إلى ماضيها في النمسا، حيث كانت علاقة أمها بالدكتور مولر (ص ص: ٥٩-٦١)، وعلاقتها الطفولية هي ذاتها بأبيها الذي كانت تعشقه عشقاً (ص ص: ١٧٥-١٧٦)، حتى إنَّ استرجاعات إبراهيم المحلاّوي الصحفي صديق الراوي وزميله القديم في الجريدة التي كانا يعملان بها في الحقبة الناصرية في قاهرة الستينيّات ترجع بزمكان الرواية إلى القاهرة ـ الوطن، كما كان يحكي عنه الراوي:

«كان هو ماركسياً متحمّساً يقول إنني مثالي وحالم، وكان رأيي فيه أنه متحجِّر وبعيد عن روح الناس. أيامها كنت أقرأ ساطع الحصري والقوميين العرب وأعتقد مع عبد الناصر أن دولتنا الكبيرة ستقوم غداً، وعلَّقت فوق رأسي بالفعل في صالة التحرير الكبيرة التي تضمّنا تلك العبارة من خطابه الشهير يوم الوحدة مع سوريا «دولة عظمى تحمي ولا تهدد، تصون ولا تبدد»..».

[الحب في المنفى، ص: ٢٢]

ما نريد تأكيده، في نهاية الأمر، أن رواية (الحب في المنْفَى)، مثلها في ذلك مثل باقي روايات المنفى العربية، تعود أغلب استرجاعاتها إلى الأوطان حين يُسْرد الاسترجاع من وجهة نظر إنسانٍ منْفِيّ أو مطرود أو مُسَرَّح أو لاجئ، حيث يغدو الوطن ـ آنئذٍ ـ هو «المرجع والمآل» (٣١). والغريب أنَّ استرجاعات راوي بهاء طاهر تنحصر في كل من منار وبريچيت من حيث هما وجهان متقابلان زمانياً ومكانياً وتمثيلان ثقافيان لصورتي «الوطن» ـ «المنْفَى»: منار «الشرقية» من حيث هي معادل لنوستالچيا الوطن القديم (القاهرة) بقيمه ومواضعاته وإحباطاته واحتداماته السياسية وحراكاته الاجتماعية، وبريچيت «الغربية» بوصفها معادلاً نقيضاً لوطن بديل (أو «منْفَى») قد يُغري جميع الفارّين أو اللاجئين أو الراغبين في الانطلاق والتحرّر، لكنه يبقى على أية حال تجسيداً لوضعية المنْفَى في وحشته وغوايته معاً. ومنار وبريچيت من حيث هما نموذجان نقيضان للأنثى، إنْ في العقل أو الروح أو في اجتماعهما معاً، يوازيان ـ حين يجمع بينهما عقل الراوي ومخيّلته ـ ما يضفيه الراوي على المدينة من صفات الأنثى الجميلة والمراوغة في آن. فالمدينة عند أغلب رواة المنافِي هي «المدينة ـ المرأة» (٣٢).

هكذا، فإن هذا الراوي، بمعالمه المتشابك الأطراف، وبتساؤلاته المتلاحقة من خلال «مونولوجات» تنحو منحى الحوار (ص ص: ٢٦، ٤١، ٣٩، ١٣٠، ١٤٦)، أو هي مونولوجات حوارية (أو بتعبير ميخائيل باختين «حوارات مجهرية microialogue»[٣٣] وبتاريخه الناصري المثقل بهزائم وانتصارات، وبحاضره الذي قذف به إلى ذلك المَنْفَى/ الظّل[٣٤]، بكل هذا الإرث السياسي والثقافي، يلتقي و«بريجيت شيفر» في المدينة «ن» وقد أتت إليه مدفوعةً هي الأخرى بإرثها ومحمولاتها الخاصة، المتشابهة معه والمختلفة عنه في الوقت ذاته. وفي فضاء هذه المدينة «الكوزموبوليتانية»، في تعدد الوافدين إليها بثقافاتهم وأعراقهم ودياناتهم ولغاتهم، بكل تناقضاتها وبكل ما تحويه مبانيها وشوارعها من لاجئين ومطارَدين وغرباء، كأنها «مَجْمع المنفيين»، سوف تكون نهاية الراوي ـ أو هكذا توحي الخاتمة ـ في إحدى الحدائق التي اعتاد اللجوء إليها ليلاً، حين كان الضيق يستبدّ به. وإذ يذهب إلى هناك ذات مرة يتراءى له شخص (أو «شبح») كأنه بيدرو إيبانيز الذي افتُتحت به الرواية لتُختتم بطيفه أيضاً[٣٥]، حين يمرّ بمخيلة الراوي ذلك الطيف الذي يشبه طيف «هاملت» الغائب/ الحاضر. إن ما يرمز إليه بيدرو، في هذا السياق، هو كونه يمثّل نموذجاً متفرّداً لحياة المَنْفِيّ والمطارَد، بحثاً عن لحظات يقتنصها من براثن «الزمن الموحش» ليحيا من خلالها ولو أيّاماً معدودات:

> «لم أكن متعباً. كنت أنزلق في بحر هادئ.. تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب. وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد. كان الصوت يكرّر يا سيّد!.. يا سيّد!.. ولكنه راح يخفت، وراح صوت النّاي يعلو. وكانت الموجة تحملني بعيداً. تترجرج في بطء وتهدهدني.. والناي يصحبني بنغمته الشجيّة الطويلة إلى السلام وإلى السكينة».
>
> [الحب في المنفى، ص: ٢٤٨]

١ ـ ٦

> «المنفى الذي هو حالة فعلية هو أيضاً، بالنسبة إليّ، حالة مجازية وبهذا أعني أن تشخيص حالة المثقف في المَنْفَى مستمدّ من التاريخ الاجتماعي والسياسي للزّيوح والنزوح، لكنه لا يقتصر عليه (..). ووضع المَنْفَى [هو] تلك الحالة من اللاتكيّف أبداً على نحو تامّ، والشعور دائماً أنك خارج العالم المألوف المهذار الذي يقطنه سكّان أصليّون (...). والمَنْفَى للمثقّف، بهذا المعنى

الميتافيزيقي، هو التململ والتحرّك وكونه على الدوام قَلِقاً ومُقْلِقاً للآخرين» (٣٦).

في سياق هذه الوضعية المجازية والاستعارية للمنْفَى التي حلّلها إدوارد سعيد ببراعة، تأتي رواية الكاتب الجزائري واسيني الأعرج (ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري) (١٩٩٧) من حيث هي تمثيل سردي وثقافي متميّز لـ «المنْفَى الوجودي». فإذا كان المنْفَى رحيلاً في الجغرافيا والخرائط(٣٧) وتحليقاً فوق الزمن وذاكرة الذات والمحيط، ومجاوزة للظاهر الذي ألفته العين، واستوطن خلايا الذهن كلها إلى ما هو بعيد وغامض وموحش، فإن الرواية تمثيل يتشوّف إلى تخطّي سياج الضرورة نحو آفاق الحرية الرحبة، وهي سفر في التاريخ وارتحال في الأفق المطلق الذي يجعل من السرد ـ أو يجعل السرد منه على السواء ـ كوناً فسيحاً للمجازات والاغترابات، وفضاءً منفتحاً على مصراعيه لتمثيلات النَّفْي، ومسعى مجازياً لتصوير تنويعات الوطن/ الهوية في جماليات تخييلية بالغة التأثير. وليس من الضروري، في مثل هذه الحالة، أن ينتمي الروائي أو الفنّان المبدع إلى منْفًى حقيقي كما يحاور الآخر أو يلغيه أو يعيده في إنشائيات صورية منحازة (٣٨)، بل إن الاغتراب المجازي داخل الوطن، والشعور الذاتي بالحصار، وتقلّص مساحات الحرية، يمكن أن تكون جميعها عِلّةً وباعثاً لأشكال مختلفة من تمثيلات الآخر المنحازة.

وفي رواية (ذاكرة الماء) يمثّل الراوي المتكلّم (محمد الواسيني) وضعية المنْفِيّ داخل وطنه وخارجه، تمثيلاً يعكس بحساسية سردية لافتة أثر المنْفَى في ذاكرة الراوي وفي سرديّته وسط مجتمع يملؤه الرعب والترقّب، وتنتشر في جنباته مراعي القتل والإبادة ونَفْي الآخر معنوياً، وتصفيته جسدياً في وضح النهار، وفي أوج الحرب الأهلية الجزائرية. إن الزمن الذي يستغرقه سرد هذه الأهوال يختزله الراوي في يوم واحد وحيد أشبه بيوم القيامة في طوله وبطئه وثقل مشاهده؛ إذ يبدأ من الساعة الرابعة فجراً (4H-00) «عنوان الفصل الأول» من القسم الأول (الوردة والسيف) بفصوله الخمسة عشر، وينتهي في مساء اليوم ذاته عند بلوغ الساعة الخامسة وثمانٍ وخمسين دقيقة (17H-58MN) «عنوان الفصل العاشر» من القسم الثاني (الخطوة والأصوات). أي أنه سرد لعالم بأكمله تتشكَّل ملامحه وتتبدَّى قسماته في فضاء كابوسيّ مشحون بالخوف وترقّب الاغتيال في أية لحظة. وهنالك يختزل الراوي التزاماته ومواعيده كلها في هذا اليوم في جدول زمني دقيق ومحدود يتخذ شكل أجندة يومية، أو «روزنانة» تتصدّر أرقامها وتواريخها مطلع كل فصل من الفصول الخمسة والعشرين التي تشكِّل الرواية بقسميها الأول والثاني؛ إذ ينفتح كل فصل (أو صفحة من صفحات تلك الروزنامة النصّية) على عشرات المشاهد والمواقف والأفكار والتداعيات والتأملات والهذيانات

عن حياة الراوي (محمد الواسيني) وزوجته مريم وابنته ريمة وأصدقائهم فاطمة وإيماشا ونادية والفنّان يوسف وعبد الله وجليلة، وغيرهم، وعن تلك المدينة الموحشة التي شوَّهها الرعب فأحالها مَسْخاً ونخر في عظامها إيقاع المجازر اليومية التي لا تتوقف. زمن السرد إذن ـ أو لِنَقُلْ: «زمن القصة» ـ زمن ليوم واحد في حياة راوٍ منْفِيّ وأسرته داخل الوطن، يوم يبدأ مع الفجر ويتوقف عند غروب شمس اليوم ذاته.

في مثل هذا الفضاء الروائي الذي يمزج السرد بالذاكرة تتخلَّق الرواية. و«ما التذكّر سوى فكر الذاكرة، والخيال فعل المخيّلة، (...). والتذكر عبارة عن ذاكرة لفظية»[٣٩]، إنه فضاء يوازي بين دروب الحركة السردية بتنقّلاتها غير المستقرّة في الزمان والمكان ودهاليز الذاكرة وتشعّبات أروقتها وتعرّجات أزقّتها المتصلة المنفصلة في آن. وهنا، تتخلّق استرجاعات الراوي والشخصية لتعود إلى فضاء الوطن[٤٠] بطريقة تضرب بجذورها في مونولوجات مطوّلة وهذيانات وتأمّلات وتداعيات مشاهد وأحداث تأتي من قلب الماضي العميق لتوضع بجوار اللحظة الراهنة («هنا» و«الآن») فتتوهج «محنة الجنون العاري» من قلب ذاكرة تسيل سيلانَ الماء الذي لا نستطيع أن نقطعه ولا يمكن لأحد ما أن يمنع تدفّقه أو أن يقبض عليه بأصابعه، كما يسرد الراوي في مطلع روايته:

> «الظلمة. أشعلتُ الضوء الخلفي للصّالة. شرّعتُ النافذة عن آخرها. خيط من الهواء البارد يتسرَّب عبر جسدي بهدوء. لا شيء. أمامي هذه الكومة من الأوراق، والقصاصات الصحفية القديمة، لم أعد أتذكّر شيئاً مهمّاً سوى ما قالته العرافة لأمّي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي. كانت أمي حاملاً بي. كانت تخطّ لها الأوشام على زندها وجسدها ووجهها وساقيها. قالت لها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعددة:
>
> اسمعي يا لالّة مولاتي. بطنك حمل ثلاث صبيّات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى. قبل أن يكون رابعك صبيًّا. خامسك، أبشرك، سيكون صبيّاً جميلاً، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين. سَمِّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكراً. تصدّقي كثيراً وإلاّ سيموت بالحديد..
> أي حديد؟؟ قالت أمّي. سكّين. رصاصة. سيارة. طائرة. ضحكت أمّي وقتها كثيراً، وعندما كبرتُ قَصَّتْ عليّ تفاصيل الضحكة».
>
> [ذاكرة الماء، ص: ١٢]

وبكل فصل أو مشهد سردي ثمة قُصاصة من جريدة أو صحيفة (كولاج)[٤١] تلفت نظر الراوي

إلى خبر أو حدث يعود بذاكرته (وبنا أيضاً) إلى أزمنة بعيدة:

«بدأتُ أورّق.

فجأة قفزت أمامي هذه القصاصة.

ابتداءً من الأسبوع القادم، سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد. وعليه سيصير يوما الخميس والجمعة، هما نهاية الأسبوع، بدلاً من يومي السبت والأحد. تمَّ هذا التغيير بالاتفاق بين مختلف الوزارات والمجلس الإسلامي الأعلى.

ـ *جريدة الشعب* (...) ١٩٧

منذ أن اغتيل صديقي يوسف، فنَّان هذه المدينة وشاعرها، أصبحتُ لا أنام بشكل جيد. أشعر برغبة محمومة للعودة نحو الأعماق. نحو الطفولات الضائعة. نحو الحبر الأوّل ونحو رائحته ولونه البنفسجي. نحو القبلة الأولى. نحو الأشواق الأولى، وحتى نحو الدّمعة الأولي التي لم نستهلك حرارتها بعد، لكن الشعور الذي يجتاحني في البدايات الأولى لهذا اليوم، لا يريحني مطلقاً. منذ أن انتهى الكابوس الذي رأيته في هذا الفجر وأنا أحاول بدون جدوى أن أغمض عينيّ.

هاه!! تذكرتُ المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عنّي».

[ذاكرة الماء، ص ص: ١٥-١٦]

هكذا، يصبح اتّكاء السرد على ذاكرة المنفيّين التي لا تنضب حكاياتها أبداً منبعاً خصباً لسرد الأحلام والكوابيس والهذيانات التي تعود بهم (وبنا) إلى زمن مرجعي قديم يتصل دائماً بطفولة هذا الراوي أو ذاك عندما كان هذا المكان نفسه وطناً ومُسْتَقَراً آمناً، قبل أن يُمسي منْفى طارداً لكل ما هو إنساني أو منفتح أو متحرّر. ومع هيمنة واستمرار وضعية المنْفَى، وتعرّض الراوي (محمد الواسيني) وأسرته لتحولات اجتماعية وسياسية شتّى ـ جنباً إلى جنب تحولات المدينة الموحشة والشخصيات الروائية أيضاً ـ يدرك الجميع أن العالم هناك كان مختلفاً من قبل، فضلاً عن اختلاف البشر والكائنات والبحر والمكان أيضاً.

إن شيزوفرينيا الحالِم(٤٢) تكسو السرد بمتناقضات لا تجتمع إلا في فضاء حلم/ كابوس، فبقع الدم المتناثرة في أرجاء المكان، وعمليات الاغتيال والقتل والرَّجْم لا تهدأ، والبحر أيضاً قد غادر مكانه ورحل عن فضاء هذه المدينة المرعبة «التي صارت فجأة [مدينة] ذكورية وبدون معنى داخلي» (ص:

٣٢)، ليترك المكان قفراً، صامتاً. إن سرداً بهذه العلامات يعمل على تقاطع الاسترجاع والمونولوج وفعل الذاكرة المشوّشة الملأى بحكايات وصور مبعثرة لكل منها سياقه ودلالاته، يسعى الراوي دائماً إلى إضفاء المعنى عليها، أو إضفاء اللامعنى في أحيان أخرى(٤٣). إنه راوٍ يستحضرها فحسب، حين يتأمّل قصاصاته (أو كولاچاته) التي تمثّل تأريخاً لذاكرة المنفيين وحياتهم:

«أتمنّى في لحظات الضعف أن أتملَّك طاقة للقتل، ولكن سرعان ما تقهرني أسئلتي المرهقة.

ـ تقتل من؟

لا أحد. هم تدرَّبوا على الدم. لكن قساوة الدنيا وصعوبتها لم تُعلّمني إلا رفض الدم. عندما كنتُ صغيراً، طُلِبَ منّي ذات مرّة أن أذبح دجاجة. هي دربة يقوم بها الناس في القرية لتعويد الأطفال على منظر الدّم، فالحياة قاسية وعلى الإنسان أن يتملَّك أدوات المقاومة. الرجال يغادرون البيوت باكراً نحو مراكز العمل والحقول والأسواق البعيدة، وعلى المرأة أن تتدبّر أمورها في غياب زوجها، ولهذا يُستنجد بالأطفال للقيام بمهمة الأب. القبض على الدجاج مثلاً ثم القيام بذبحه ببرودة دم. ذات مرة، أُعْطِيتُ سكيناً حادّة. أوّل تجربة ذبح. كم كنتُ غبياً. تنفستُ بعمق. كبّرتُ بشكلٍ كلما تذكرته ضحكتُ.

ـ كَبِرَتْ تَحْلاَلْ.

كلام لا معنى له على الإطلاق. تشجَّعْتُ ثم ذبحت دجاجة أمّي الوحيدة. كدتُ أقطع رأسها. لكن الدجاجة التي راغت وتمرّغت، سرعان ما قامت على رجليها ودمها يسيل بغزارة كبيرة. كانت نذير شؤم. هكذا يسمّون الدجاجة التي تقاوم عادة موتها. تدحرجت مدّة من الزمن في مكانها ثم قامت على رجليها ودمها يَسيل قبل أن تضرب رأسها على الحائط الخشن لتلوّنه بدمها، ثم تلوي عنقها وتسقط. ظلّت أُمّي مشدوهة تنظر إلى الدجاجة أحياناً، وفي أحيان كثيرة إليّ، بكثير من الاستغراب. تحاول جاهدة أن تخبئ خوفها. حفرتْ حفرة، ثم دفنت فيها الدجاجة وهي تلعن الشيطان الحرامي، وتقسم وتعظّم، بأنّي من اليوم لن أذبح أي شيء. في اليوم نفسه وصلنا خبر

وفاة خالي الوحيد في المدينة».

[ذاكرة الماء، ص ص: ٧١-٧٢]

وكما أن الزمن يمثّل واحداً من البنيات المهمّة في تشكيل الفضاء المتخيّل العريض؛ إذ يسعى ـ بوصفه أحد محاور «مركبة المجاز الروائي» ـ إلى تمثيل اختلال توازن الذات تحت وطأة الحضور المرعب للآخر، فإن المكان الروائي بدوره تصيبه لوثة من النَّفْي ومسْحة من تشوّه واغتراب، لا يبقى معها الوطن نقيضاً للتشرّد ولا أصلاً للهوية أو جوهراً لها ولا مساحةً لسكينة الذات، مثلما المدينة لا تظلّ كوناً حواضرياً ينبض بالفعل المتنامي الذي يؤطّره أفق حداثي رحب تملؤه الحرية، بل سوف تظل، فحسب، مباني وشوارعَ وساحاتٍ ومقاهِي باهتةً، تفتقر إلى الروح، حتى إنّ مفهوم «البيت» نفسه سوف يكفّ عن منح الشعور بالتوازن والانتماء:

«المدينة هي المدينة. والناس هم الناس. يمشون، رؤوسهم منكّسة كالرايات المهزومة. حتى مقهى لابراس منذ اغتيال أستاذ الترجمة فيه لم يعد مغرياً وبدأ يتحول إلى مزبلة مقابلة للجامعة (...). الحيّ بكامله صار مُقْلِقاً (...). من غير المعقول أن تُباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي وبهذه السرعة، وسادَة الأمر والنهي لا يعلمون؟ المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض ليحلّ محلها ريف بدون عقل ولا تاريخ ولا ذاكرة، سوى الجفاف والرمل، ثم الرمل، ثم الرمل وحده الذي حوّل ساحات الشهداء والشوارع إلى ممرّات لبيع سلع التهريب المقنّن الآتية من كل أطراف الدنيا، والكاوْكاوْ والسجائر المهرّبة، والسلع الرخيصة والمسروقات...».

[ذاكرة الماء، ص ص: ٥٠-٥١].

هكذا، حين يمتنع الفضاء عن منح المواطن الذي يعيش في رحابه الشعور بالانتماء والهوية؛ إذ يصبح حالة محايدة تفتقر إلى أي معنى، فإنه ينهض بفعل مضادّ تماماً، حيث يكثِّف من شعور المرء بالحصار والتضييق ويتماهى مع صورة الآخر النقيض (النَّافي، أو الغازي، أو المستعمِر، أو القاتل، ...) ليمارس هو أيضاً، جنباً إلى جنب ضغوط الآخر وهيمنته، عنفاً وسلطةً مضاعَفين على الذاكرة والعقل والمخيّلة. وليس الفارق كبيراً، في هذا السياق، بين مدينة (ذاكرة الماء) الجزائرية ومدينة «بونة» الجزائرية أيضاً في رواية حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر)، حتى وإن اختلف الزمان والمكان في مدن القمع والسجن الواقعة «شرق المتوسّط»، فالوضعية ماثلة في الحالين، الوضعية التي تدنو بمحمد الواسيني وزوجته وأسرته وأصدقائه في (ذاكرة الماء)، ومهدي جواد وآسيا الأخضر

وأصدقائهما في (وليمة لأعشاب البحر)، إلى حال من الاتّحاد:

«لقد شرخته المدينة وتبدّدت الأحلام، ومن كل الرؤى والأخيلة عن أوهام الثورة دُوهم بهذه المرارة والرماد. كان صوت الضوضاء يطغي على صوت البحر، وفي الفضاء كانت الخطاطيف تتموّج كأسراب طائرات من ورق، بينما أصوات الأذان تدوي من المآذن: حيّ على الصلاة. بغتة يخترق فضاء المدينة صفير حزين لباخرة وشيكة الإقلاع. على السرير في مواجهة جدار أزرق كان مهدي جواد مستلقيا يقرأ كتاب «المسيح يُصلب من جديد»، منتشياً بعالم كازنتزاكي ورائحة الأرض اليونانية التي تعيد إلى روحه رائحة الشرق ومآسيه المستعادة أبداً عبر العصور. رائحة الزمن الذي يدور حول محور ذاته فلا يتجدّد إلا وهو يُستعاد ويتأصل ويدوم ديمومة الآلهة».

[وليمة لأعشاب البحر، ص: ٦٥٩]

إذن، فما تفعله روايات المنْفَى العربية من منظور علاقة زمن القصة بزمن الخطاب هو أنها تُسقط خطاب المتخيَّل على خطاب الواقع، وتستعين بملامح الوطن المفقود على مستوى الواقع السياسي المحبط والمحاصَر في تشكيل أو رسم ملامح وطن متخيَّل قوامه الذاكرة أو المخيّلة التي لا تزال تحتفظ بمفردات هذا العالم القديم، الأول، الأصل، المرجع. لذا، تهيمن على روايات المنفى استرجاعات للرواة والشخصيات تستبدل بذلك الوطن المفقود وطنا آخر مستعاداً هو صورة البيت القديم. ولعلّ أشد «صور المنْفَى» وطأ وتفجيراً لمشاعر مضطربة حين تتسع تلك الهوّة بين صورتي الوطن «المفقود» و«المستعاد» رغم كونهما أقرب ما يكونان إلى بعضهما البعض في حالة «المنْفَى المزدوج»، كما تمثّله في أكثر تجلياته رهافة وأسى رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» لإميل حبيبي. عندئذ، تطرد صورة الوطن المتخيَّل الذي طالما حلم به سعيد المتشائل، ومن بعده ابنه «ولاء»، صورة الواقع المدهش الذي يبلغ حدّ الغرابة في حصاره وقسوته، في الوقت نفسه الذي لا يفتأ هذا الوطن/ الواقع المعيش يعمل بدأب لا يلين على إزاحة صورة الوطن المفقود من مخيّلة أبنائه ومن ذاكرتهم التي تزداد حدّة (ويا للدهشة!) كلما بلغت قسوة المستعمِر مداها، في جدل وصراع أبدي لا ينتهي. وهنا، تبدو رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة...» نموذجاً لرواية تنهض على تمثيل صورة «المنْفَى الداخلي/ الخارجي» في كتابة سردية تعتمد على الاسترجاعات منذ بدايتها، عندما قال: «لنبدأ من البداية. كانت حياتي كلها عجيبة..» (ص: ١٨).

• ثانياً : المُجْمَل، المُفَصَّل، المُتَكَرِّر:

جدل السردي والثقافي

إن درس الزمـان في روايات المنفى العـربيـة لا يتوقف عند حـدّ تحليل عـلاقـات الاسـترجـاع أو الاستباق فحسب، وإن كانا أهم مظهرين من مظاهر علاقة زمن القصة بزمن الخطاب. ولكنْ تبقى تساؤلات تفرضها طبيعة روايات المنْفَى العربية وتطرح وجهاً مغايراً من أوجه الكيفية التي يتعامل بها رواة المنْفَى وشخصياته مع زمني «القصة» و«الخطاب»، ومع مفهوم «السرد» بصفة عامة:

ـ ما المواقف (أو المشاهد أو الأحداث) التي يسردها راوي المنْفَى إجمالاً وبطريقة مختزلة تكثِّف الزمن؟

ـ وما تلك التي يقدّمها بطريقة بطيئة أو «تكبيرية» أشبه بتجميد للزمن وتوسيع للمشهد السردي وخوض في الوصف؟

ـ وما تلك التي يتغاضى عنها راوي المنْفَى تماماً فيسكت عن روايتها أو يقفز فوقها ولا يبوح؟

ـ وأخيراً: ما تلك المشاهد (أو المواقف أو الأحداث أو الأماكن) التي يتكرّر تقديمها من زوايا رؤية عدّة، سواء في فضاء رواية واحدة أو في أكثر من رواية من روايات المنْفَى العربية؟ ولماذا؟

ولا تضرب مثل هذه التساؤلات بجذورها في بنية الزمان ـ المكـان الروائي فحسب، بل تتصل كذلك بطبيعة «الأسلوب» و«البناء السردي» ككل، من حيث هي مفاهيم تشتغل في إطـار جدل السردي والتاريخي أو الثقـافي بصفة عامـة. إن تحليلاً عميقاً لبنية روايات المنْفَى العربية من حيث «الإيقـاع السـردي» [٤٤] في المحيط الثقـافي العريض، أقصد إلى دراسة تسارع الحركة السـردية أو تباطؤها، ومعهـا تدفّق الأحـداث وتصارع الشخصيـات وتراوح الأمكنة وتناوب الأزمنة، سـوف يكشف ـ جمالياً وثقافياً وأيديولوجياً ـ عن دلالات مضمرة تكمن في بنية السرد العميقة، من قبيل رغبة بعض الرواة في اختزال مشاهد الحروب خاصةً عامي ١٩٤٨ و١٩٦٧ في روايات (عودة الطائر إلى البحر) و(الحب في المنفى) و(الوقائع الغريبة . .) و(وليمة لأعشاب البحر) و(الثلج يأتي من النافذة)، أو اختزال أحداث الجزائر عـام ١٩٨٨ في محض استرجاع قصير في (ذاكرة الماء)، أو محاولة التغـاضي عن الحروب والثورات والانقلابات أو تجاهلهـا في (البحث عن وليد مسعود) و(المنبتّ) و(معسكرات الأبد) و(عبور البشروش) و(طيور الحذر) والإشارة إليها بأسماء وتواريخ فحسب، . . . إلخ [٤٥].

٢ ـ ١

يسعى راوي (عودة الطائر إلى البحر) إلى جعل الأمكنة العربية كلها ـ من خلال تمثيله الرمزي بالمدن والقرى والضّياع الفلسطينية في حرب العام السابع والستين ـ أمكنةً عبثت بها الحروب واكتست مدنها بطعم الغبار. وكأنه يسرد ما سوف يصفه مريد البرغوثي، بعد زمنٍ يقترب من الثلاثين سنةً، حين يقول:

> «في الصباح ذهبتُ بصحبة «أبو حازم» لنتفرّج على دار خالي «أبو فخري» (. . .). الطوابق الثلاثة ذات الأقواس، الحجر الأبيض المدقوق، حديقة الليمون الصغيرة بجوار الدار ببوّابتها الحديدية اللطيفة كلها مكسوّة بالصدأ. من الواضح أن يداً لم تمتدّ لصيانتها منذ ١٩٦٧».
>
> [رأيتُ رام الله، ص: ١٢٥]

أما حليم بركات فيذكر لاهثاً «أهل النبي صموئيل» و«بيت حنينا» و«بيت نوبا» و«أهل أريحا» (ص ص ٣٥-٣٧) و«سبسطية» و«القدس» و«الخليل» (ص ص: ٦٥-٦٧)، يذكرها عَرَضاً، وكيف كان أهلها يخرجون إلى البساتين والمغاور وهم معرَّضون للرصاص والقنابل «يركضون مثل قنفذة اكتشفت أنها لا تملك ريشاً»، وصراخ الأطفال يتردّد صداه في المغاور، وأصوات الطائرات تزلزل أركان المنازل، وتقصف دون مقاومة. وها هو الرعب يزلزل أعماقهم؛ إذ الهدير مرعب، وانخفاض الطائرات يكاد يلامس سطوح المنازل ورؤوس الأشجار، والزجاج يتحطّم. الوجوه شاحبة ومخطوفة ويبلّلها العرق. إنّهم يفرشون الأرض تحت السماء والشجر، يسدّون آذانهم ضد الانفجارات، ولا يرون الأعداء. ويودّ أحدهم (عزمي عبدالقادر، طه كنعان، . . . إلخ) لو يرى وجه العدو، وما هو براءٍ. الجميع يترك. يسيرون نحو الجبال والرعب يلاحقهم. الجميع «مضبوعون»، إذا تمثّلنا استعارة أبي رزق وحكايته الشعبية التي كان يرويها مراراً عن «العروس والضّبع» و«الطائرات [التي] بالت على أذنابها ورشّتهم» (ص: ٤٢). ولسوف يتحول «الضّبع»[٤٦]، بإرثه التاريخي والفولكلوري من صفات الجبن والتردّد وعدم القدرة على المواجهة إلى «سبع» ـ في «أليجوريا» أبي رزق ـ يستطيع اختطاف العروس من فوق حصانها، بل يستطيع أن يصيب العريس نفسه بداء الضّبع: من جبن، وتخاذل عن المقاومة، وتردّد وقت الحاجة إلى حسم وحزم.

ما لا يخفيه السرد، بالطبع، هو ذلك «اللاوعي السياسي»[٤٧] الرمزي الذي تحدّث عنه چيمسون مِراراً، كأنه كان يقصد إلى اللاوعي الجمعي القارّ في عمق العمق من تلك الحفريّات المعرفية الدفينة،

أو تلك المرويّات الشفاهية التي تتناقلها ألسنة «المستعمَرين» أو «التابعين»، دون وسائط مرئية أو مسموعة. هناك، فحسب، شفاه ناطقة وذاكرات حافِظة، وهما وسيلتا الشعوب المقموعة والمهيمَن عليها من لَدُنْ «آخر» ـ إمّا «كولونيالي» متربّص بالخارج، أو «آخر داخلي» (محلّي) متعصّب، لا يقل خطابه عنفاً ولا أذى عن الآخر الخارجي ـ في التعبير عن معتقداتهم الدينية والميثولوچية، حتى السياسية الرمزية. إن ما تفعله حكاية أبي رزق القصيرة جداً، والمكثّفة جداً، هو أنّها تكشف عن هوية «الجماعة المتخيَّلة» العربية Immagined Community (بلغة بندكت أندرسون) التي توجّه مسار الحكاية ومسار راويها نحو منظور يرى العالم من عيون عربية، منظور يضع فلسطين، من حيث هي تمثيل للأمة العربية المستعمَرَة Colonized، إلى جوار إسرائيل باعتبارها تمثيلاً مقابلاً للصهاينة المستعمِرين Colonizer والمغتصبين، فالضباع قد خطفت العروس من فوق حصانها وفرّتْ. لكنّ العريس سوف ينال منها لا محالة بعد أن أتقن الكرّ والفرّ، وعرف قواعد اللعبة جيداً:

> «كان. كان ما. كان ما كان. (. . .). العروس ركبت على الحصان. (. . .) هجم عليها ضبع. ضبع كبير (. . .). خطف العروس (. . .) وقرطها. العريس سمع. أخذ البارودة (. . .).
>
> راح للمغارة وطخ الضّبع. ما صابو (. . .). الضّبع شخّ على ذيلو (. . .). صاب العريس (. . .). وعي العريس. طخ الضّبع. وقع وخطف العريس العروس (. . .). قرط العريس العروس. قرطها حلال. حلال حلال. زلال. زلال».
>
> [عودة الطائر إلى البحر، ص ص: ٢٦–٢٧]

ما يفعله حليم بركات، هنا، هو أنه يستدعي مرويّات الانتصار، حتى وإن كانت محض مرويّات شفاهية تغوص في محليّتها؛ لأنها تقف في نهاية المطاف بوصفها إحدى وسائل المقاومة في أزمنة الهزائم والانكسار والتبعيّة [٤٨]. لذلك يستعين سعيد المتشائل بنجابة عائلته (المتشائل) وعراقتها التي يرجع نسبها إلى جارية قبرصية من حلب لمواجهة ما أحدثته نكبة ١٩٤٨ من فقدان العرب لهويتهم بعد أن تبعثروا في بلدان الله أشتاتاً، واستوطنوا جميع بلاد العرب التي لمّا يجرِ احتلالها (ص ٢٠). وغير بعيد عن ذلك انتشار المرويّات التي يحتفي بها المتشائل في ثنايا روايته إلى درجة أعلنت عنها عناوين بعض الفصول: «سعيد ينتسب» (ص: ٢٠)، «بحث في أصل المتشائل» (ص ٢٤)، «كيف شارك سعيد في حرب الاستقلال لأول مرة» (ص: ٢٦)، «سعيد يُفشي بسرّ عجيب من أسرار العائلة» (ص: ٣٧)، . . . إلخ.

٢ ـ ٢

ما صنعه حليم بركات مع مشاهد حرب العام السابع والستين ينهض به أيضاً راوي بهاء طاهر الذي يتناول، في صيغة «مُجْمَل **summary**»، وقائع حرب الأيام الستة في سرد مختزل لما حدث في «مخيَّم الرشيدية»، فيحكي لنا ما وقع هناك عبر «وسيط» هو صوت الممرضة النرويجية التي كانت تعمل في جنوب لبنان، كأنه لا يستطيع مواجهة الماضي المنهزم، حتى ولو على سبيل الحكاية، فيحيل فعل السرد إلى آخرين ينوبون عنه:

> «قلت: سأحكي فقط ما شاهدته بعيني. عندما ظهرت الطائرات وبدأت الغارة صباح ٧ يونيو بدأنا نعدّ المخبأ في الطابق الأرضي من العيادة (. . .). كنا مستغرقين في العمل مع جرحى الغارات الجوية عندما سمعنا في المساء قصفاً من نوع جديد يسبقه صفير طويل ثم دوي مكتوم قبل أن تتوالى انفجارات متلاحقة وارتجاجات في المبنى وزلازل في الأرض».
>
> [الحب في المنفى، ص ص: ١٢٢-١٢٣]

لعل اختزال أغلب رواة المنافِي العربية وقائع حرب السابع والستين(٤٩)، أو غيرها من الوقائع والثورات والحروب والانقلابات، في مشاهد سردية «مُجْمَلة»، يعكس رغباتٍ دفينةً لديهم في عدم التوقّف طويلاً إزاء ما خلّفته هذه الانتكاسة أو تلك من آثار في الأمّة العربية، الأمر الذي يؤكّد أنه لا يزال ثمة آثار لم تمّح وأخاديد من مرارة لا تزال محفورةً بالذاكرة والمخيّلة العربيتين، حتى وإن تجَلّى ذلك في الهروب من «فعل الرواية» أو «ممارسة الحكي». فالرواية كشف للراوي المستور والمختبئ خلف روايته، والحكي تعرية للحاكي عن قيمه وقناعاته أيديولوچيته، مهما ادّعى هذا الراوي أو ذلك الحاكي من درجات الحياد والموضوعية والشفافية أو مهما حاول الانفصال عن مرويّه، فهو متورِّط لا محالة.

وفي مقابل ذلك، فإن توقّف هؤلاء الرواة أنفسهم، كلهم أو بعضهم، عند سرد مشاهد أخرى بصيغ تفصيلية بطيئة أشبه بوقفات سردية **pauses**، يُظهر ذلك المدى العريض من التجاوب والرغبة الواضحة في عبور آثار تلك الهزيمة المنكرة (٥٠). لذلك، سوف يقف راوي حليم بركات كثيراً عند «حكاية أبي رزق» و«الهولندي الطائر» و«أمثولات سفر التكوين» من العهد القديم، وغيرها، كأنه يقصد إلى «تدشين» ـ بالمعنى العسكري عَينه للكلمة الذي يرمي إلى الحماية والاختباء والتواري خلف ساترٍ ما ـ مشاهد تاريخية وتراثية وأسطورية بجوار المشهد العربي المعاصر عن حرب السابع والستين أو حربِ الأيام الستة، لا بقصد التخفيف من حدّة التوتر التي يفور بها المشهد السردي كلما ورد ذكر

الحروب والنكبات والانتكاسات فحسب، بل بقصد تثبيت مشهد الانتكاسة ووضعه موضعه التاريخي الثقافي، والنظر إليه من حيث هو مرحلة زمنية سوف تجتازها الأمة العربية، إذا ما تأمّلت مقولات التاريخ ـ من حيث هو جماع من الحكايات والمرويّات ـ وأدركت أن الصهاينة/ اليعاقبة لا تزال تراودهم تلك الرغبة القديمة والدفينة في ختان الفلسطينيين (والعرب جميعاً) ما دامت الفرصة مواتية. والدليل على ذلك اتّكاؤهم المتكرّر على أمثولات العهد القديم نفسه.

٢ ـ ٣

بالإضافة إلى إجمال راوي بهاء طاهر مشاهد الحروب والانتكاسات بطريقة سردية تعتمد التكثيف والاختزال، فإنه يترك ذاكرته لتقود حركة السرد؛ لأنَّ ذاكرة الراوي المنْفِيّ تعمل وفق مبدأ عودة «الكلمات» التي تتردد على مخيّلة المنفيّ طويلاً بعد أن توقّف سيل الأصوات الأكوستيكية فيترجّع صداها عبر الأروقة الفارغة للذاكرة عائداً إلى «الوطن»: الماضي، الرحم، المخيّلة، . . . . ، كما قال هاري ليڤين Harry Levin[٥١]. هكذا، يتداخل «هنا ـ الآن» مع أزمنة قديمة تستدعي شعر بابلو نيرودا المقاوِم وبطولة نكروما ولومومبا[٥٢]، وأيام الخمسينيات والستينيّات، حين كان الشعب العربي ـ ومن ورائه شعوب العالم الثالث من أفريقيا وآسيا ومن جميع بقاع العالم المستعمرَ والتابع -subaltern ـ «يغنّي لبورسعيد والجزائر والملايو وشعوب كالبشائر تُنبتُ الأزهار من قلب المجازر» (ص: ١٢)، أو حين يتركنا هذا الراوي/ المتكلّم نتجوّل في فضاء ذاكرته المتخمة ـ مثل كثيرين غيره من رواة المنافِي والمهاجر ـ بنصوص شعرية ونثرية لكتّاب وكاتبات منفيين ومتمرّدين و«صعاليك»، فضلاً عن أحلام وكوابيس وخيالات تجتمع كلها على ذاكرة المنفيين فتؤرّقهم وتحرمهم نوماً هادئاً. فلا يؤرّق الإنسان ويحول بينه وبين النوم، حتى وإن لم يكن منفيّاً، سوى سعادة كبيرة أو بؤس عظيم:

> «نعم، بالضبط أيّها الأستاذ البعير المعبّد! . . هذا هو أنت ـ تحامتك العشيرة مع أنك لم تذهب إلى الحوانيت ولا إلى حلقة القوم! (. . .). ليست هذه ليلة طرفة على أي حال (. . .) ادخل على المتنبي (. . . .). من إذن؟ . . البحتري؟ (. . .) صلاح عبد الصبور (. . .) أمل دنقل (. . .) زهير؟ . . عمر بن أبي ربيعة؟ . . كثيرّ عزّة؟ . . السّيّاب؟ أحمد شوقي؟ . . . (. . .) . . . ».
>
> [الحب في المنفى، ص ص: ٦٧-٦٨]

٢ ـ ٤

لكنَّ استرسال ذاكرة المنفِيّ لدى بهاء طاهر يتحول، من جهة ثانية، إلى «توقّف» تام وتجميد للزمان والمكان أمام سؤال «الهويّة» الذي يطرحه وليد مسعود على نفسه في رواية جبرا:

> «في الداخل سؤال يُسمع كأنه صادر من أعماق بئر سحيقة: من أنا؟ من أنت، ما الذي أفعله هنا؟».
>
> [البحث عن وليد مسعود، ص: ٢٤٢]

تمثّل مدينة «بغداد» التي قضى فيها وليد مسعود منفاه صورة «المدينة ـ المتاهة» التي سوف يرسم جبرا، فيما بعد، شوارعها ومبانيها بدقّة وبطريقة اختزالية رمزية في روايته (الغرف الأخرى)(٥٣)، مثلها في ذلك مثل «تصاميم المتاهة» التي جسَّدتها رواية سليم بركات (عبور البشروش) من حيث هي تمثيل سردي وتوثيق لما رآه المهندسان الفلكيّان الراوي وصديقه جانو إينين في متاهات المنْفَى ومنحنياته، ومن حيث هي إجمالاً صورة سردية تمثيلية كبرى للأكراد المنفيين والمبْعَدين عن أوطانهم. هي مدينة الوهم والتّيه، إذن، تلك التي تكتظّ بالأبواب والنوافذ، لكنها في الوقت نفسه تصيب داخليها بالدّوار والارتباك والاضطراب النفسي، فضلاً عن افتقاد الوعي بأبعاد المكان والزمان. وهي صورة حين يتمثّلها راوي (البحث عن وليد مسعود) يضعنا بموازاة صورته عن الوطن المسروق والمستلب، الوطن الذي تمنّى وليد الموت في سبيله، وكان دافعه إلى المشاركة في عمليات فدائية خطيرة، منذ أن تفتّح وعيه القومي وهو صبيّ، ونما حِسّه العربي المناهض للإمبريالية الصهيونية التي تسعى بدأب إلى تحقيق أمثولتها «من النيل إلى الفرات» على أرض الواقع بعد أن جسّدتها فوق «الخرائط الملوَّنة» قبل عام ١٩٤٨. وعن وظيفة «الخرائط» ودورها في بزوغ شكل قصصي جديد، يقول بندكت أندرسن:

> «كان المغتصبون للسلطة مشغولين ـ وخاصة في مواجهة الأوروبيين الآخرين ـ بإعادة إنتاج تاريخ الملكية لممتلكاتهم الجديدة. ومن هنا جاء ظهور «الخرائط التاريخية»، وخاصة في أواخر القرن التاسع عشر والتي صُمِّمَتْ في المنطق الكرتوجرافي الجديد لتبيّن قدم وحدات مكانية معينة متّحدة اتحاداً كبيراً. وقد جاء إلى الوجود نوع من القصّ السياسي الذي يحكي ـ أحياناً بعمق تاريخي كبير ـ سيرة المملكة من خلال توالي الخرائط المرتّبة ترتيباً زمنياً. وقد تبنّت الدولة القومية التي أصبحت وريثة الولايات الاستعمارية في القرن العشرين هذا القصّ (...).

لقد كانت أصولها [الخريطة في شكل اللوجو] بريئة لحد كبير. وهذه الجذور هي تلوين الدولة الاستعمارية لمستعمراتها على الخريطة بالأصباغ الاستعمارية. ففي لندن كانت المستعمرات البريطانية مصبوغة بلون أحمر قرمزي، وكانت المستعمرات الفرنسية زرقاء، والهولندية بنيّة، . . . وهكذا. وصبغ المستعمرات بهذا اللون يجعل كلاً منها تظهر وكأنها قطعة يمكن فصلها مثل أحجيات الصور المقطوعة Puzzle. وعندما أصبح مفهوم العزل هذا عادياً بات من الممكن عزل كل «قطعة» عن سياقها الجغرافي . . .» (٥٤).

لا يزال وليد يمارس عملياته الفدائية حتّى مع بداية السبعينيات، رغم تقدّم سِنّه، ورغم كونه واحداً من المنفيين بالعراق. وهي المدينة نفسها التي كانت، في رواية غسّان كنفاني (رجال في الشمس) ومن قبل تفتّح وعي وليد بخمسة عشر عاماً(٥٥)، مَنْفَى الفلسطينيين الثلاثة (العجوز أبو قيس، والشاب الفتِيّ أسعد، ومروان الصّبِيّ ابن الستة عشر ربيعاً) كأنهم تمثيل رمزي لثلاثة أجيال متعاقبة من عُمْر فلسطَين المُسْتَلَبة التي أكسبها تواصل وضعيات النّفْي بالنسبة إلى أبنائها المشتّتين في جَنَبات الأرض صفةَ «المنْفَى الأبديّ».

٢ ـ ٥

في الوقت نفسه الذي «أجمل» فيه راوي (ذاكرة الماء) أحداث الجزائر الدّموية عام ١٩٨٨، مؤكِّداً قلق هذا الوطن ورعب مدائنه ووحشتها القاسية قسوة المنْفَى أو يزيد، وخوف ساكنيه ممّن يجوسون في شوارعه لَيْلَ نَهَارَ، ما بين قتلة ومصّاصي دماء لا يردعهم رادع، فإنه قد «فصّل» ـ اعتماداً على ذاكرته السردية ذات الطبيعة المائية التي تتقاطع شرايينها تقاطع الأنهار ـ صورة هذه المدينة/ المنْفَى، أو ذاك المنْفَى/ الوطن الذي أجمع الكثيرون فيه على بتر ملامح وسيماء الجمال كلها، فأخذوا يشوّهون المباني وأحالوا الكنائس مساجدَ باهتة المعالم، وأزالوا كثيراً من التماثيل والنُّصب الفنية؛ إذ عبثوا بجسد «سيدة الرخام» وأحالوها، وغيرها من الأعمال الفنية والتشكيلية، مسوخاً مرعبة تقطر قَسَمَاتُها بؤساً وظلاماً ولعنةً سوف تطال دون هوادة أو تردّد أبناء ذلك الوطن جيلاً بعد جيل:

« ـ كل شيء انقرض. كان في هذه الأرض حكّاؤون، أطباء شعبيّون، خيّاطون، سرّاجون، مسّاكون، وغيرهم.. كلهم اندثروا الواحد بعد الآخر مثل وُريقات النّوار اليابسة. انكسروا كأعواد الحطب وسط هذا الخراب الكلّي الذي حَوّلَ مدينة مذهلة إلى دغل مخيف».

[ذاكرة الماء، ص: ١٦١]

إن صورة هذه المدينة المرعبة ـ التي تشبه مدينة «بونة» الباقية أبداً «تسمع الحكايات وتستقبل العشّاق والمجانين والبحّارة واللصوص والزّناة والهاربين من أوطانهم واللّواطيين (. . .) ولا تريم» : (وليمة لأعشاب البحر ، ص : ٦٧٩) ـ تكاد تستحوذ على ذاكرة الراوي وتقبض على مخيلّته ، فلا يستطيع الفكاك من أسرها المخيف أو وقعها المهيمن (ص ص : ١١٧ ، ١٥٥ ، ٢٠٥) . وعلى الرغم من «تواتر» هذه الصورة المفزعة للمدينة/ المَنْفَى في رواية (ذاكرة الماء) وإلحاحها الثقيل على عقل القارئ ومخيّلته ، فإن الرواية كلها تشبه «وقفةً pause» سردية وصفية متقصّية لأحداث يوم وحيد كأنه آخر يوم في العالم (أو كأنه «الأبَد») في حياة أحد الذين طالتهم لَعْنات النفْي ، لا في الخارج ، بل في قلب الوطن نفسه ؛ فأصبح منفاه وجوديّاً بكل معاني الكلمة ، وغدت حياته كلها حياة المْنفِيّ في ازدواج رؤيته ووعيه وهويّته ، كما أمسى وجوده ذاته ممارسةً عمليةً لعذابات المنفيين وشقاواتهم (وبعضٍ يسير جداً من مَسَرّاتهم أيضاً ، خصوصاً إذا تذكّرنا مقولات إدوارد سعيد وجوليا كريستيڤا عن «مسرّات المْنفَى» أو «مباهج المْنفَى») في دنيا الله الملأى بالأضداد والغرائب .

٢ ـ ٦

لم يكن صعود رمزي صفدي بطل (عودة الطائر إلى البحر) جبلَ الأردن في رحلة «المطهر» صعوداً رِحَليّاً استكشافياً ، بل كان بحثاً عن هويّة مفقودة (وزمن مفقود أيضاً !) بدّدهما الإنسان العربي حين خرج منكسراً من هزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧[٥٦] . لقد كان فعل الصعود جمعيّاً شاركه فيه كل من باميلا أندرسون وطه كنعان وأم رزق وزوجها أبو رزق (ومعهما مرويّاتهما المقاوِمة بالطبع) وخالد عبد الحليم وغيرهم الكثير ، فالجميع كانوا يعبرون المطهر مع دانتي أليچيري متجاوزين بذلك حقبة زمنية هائلة بينهم وبين زمن دانتي كمن عثر على «آلة الزمن» ، دون دراية منهم بأن مدة المطهر سوف تطول ؛ إذ لا يزال المزيد من النازحين يعبرون نهر الأردن بفعل استمرار الحرب الشعواء ، دون أن يتعمَّدوا في مياهه : «وحده الرصاص [هو ما كان] يتعمَّد في نهر الأردن» (ص : ١٦) . أما صعود الراوي المتكلّم والأستاذ الصحفي في رواية (الحب في المْنفَى) فقد كان رغبةً منه في لقاء ذلك الأمير الخليجي (حامد) الذي يدّعي التقدّم ، ظاهرياً فحسب ، لكنه يمارس في الوقت نفسه وبشكل سِرّي اتصالاته المشبوهة مع إسحاق داڤيديان أحد مؤيّدي النزعة الصهيونية الكولونيالية . ولم يستطع الراوي الصحفي لقاء الأمير حامد الذي لم يكتفِ بأن أغلق في وجهه أبواب بيته القابع هناك فوق قمة جبل على الضفة الأخرى من المدينة «ن» ، بل أطلق عليه كلابه الشرسة كأنه يعيد فعل مدينته الأمّ (القاهرة) التي طردته للمرة الأولى نحو الشمال ، فتوازى بذلك فعلا المدينة والكلاب وأصبح هو نموذجاً لصورة المطارد والغريب والمْنفيّ في آن .

إن صورة المطارَد الغريب والمَنْفِيّ التي تتصل بوضعية الراوي (الصحفي)، هنا، ذلك الذي تلاحقه «الكلاب» ـ بكل ما يتحمّل به دال «الكلاب» من دلالات استعارية وإيماءات مجازية تنتقل به من حقل الحيوان المعروف إلى حقل الإنسان الخائن، المهادن، العميل، . . . إلخ ـ صورة «متواترة» في كثير من روايات المَنْفَى العربية، لكنّ جذورها ـ فيما نعتقد ـ تكمن في رواية نجيب محفوظ (اللصّ والكلاب)(٥٧) التي أرست دعائم هذه الاستعارة التمثيلية الكبرى في الأدب العربي عامة والروائي بصفة خاصة، الأمر الذي وصل إلى درجة توغّل مفردات هذه الصورة في «رواية السجن» أيضاً لدى عبد الرحمن منيف، حيث يصبح عالم شرق المتوسط سجناً كبيراً تملؤه الكلاب التي تؤكّد كوننا نعيش في أزمنة القمع وأنّ واقعنا العربي لا يزال يفتقر إلى تمرّد وعي المقموع على سلطة القامع بمؤسساته وتجليّاته المنتشرة في ربوع الوطن العريض، كما يقول رجب إسماعيل (الراوي):

> «سيطول الانتظار أيّها المسافر، ستموت قبل أن تسمع الكلمات التي تنتظرها. شاطئ المتوسّط الشرقي لا يلد إلا المسوخ والجِراء. وأنت تنتظر الخيول والسّيوف! انتظر، سيظل الشاطئ يقذف كل يوم عشرات الجِراء، مئات الجِراء، وحتى لو وصلت أعدادهم إلى الآلاف فستظل جِراء تعوي في السّراديب، أو تموت في المزابل لأنها تريد ذلك».
>
> [شرق المتوسّط، ص: ١٠٠]

وأولى هذه الوسائل لتعرية وجوه القمع الكشفُ المباشر عن عناصر تجربة السجن وعلاقاتها بواسطة سرد معلوماتي يواجه قمع التجربة بنوع من المعرفة التي تتحوّل إلى قوة مضادة، تستعين بها الكتابة في فضح آليات القمع، و«ذلك في تصاعد يجاور بين تقنيات التسجيل في المستوى المهيمن على السرد وأساليب الكناية في البلاغة من حيث هي أساليب يُراد بها لازم معناها مع جواز إرادة معناها، وتنتقل فيها الدلالة إلى القارئ من الواقعة الفعلية إلى المعنى أو المغزى الذي يُراد توصيله أو تأكيده في وعي القارئ» (٥٨).

٢ ـ ٧

ثمة مشاهد بعينها يتكرّر سردها (إما تكرار المشابهة والمماثلة، أو الاختلاف والمغايرة، أو حتى التناقض والتضاد، أو غير ذلك من أوجه التكرار) في كثير من روايات المَنْفَى العربية (٥٩)، بطريقة لافتة تدفع المحلِّل أو الدارس لهذا العدد من النصوص الروائية إلى النظر إليها أفقياً أحياناً وخلق ترابطات تيماتية وتقنية وثقافية بينها؛ لأنه في النهاية بصدد مرويّة كبرى ونصّ سردي ممتدّ يسرد أحداثاً مأساوية عن تشرّد العرب وشتاتهم ورغبات الآخر الكولونيالي في إبادتهم والهيمنة على

مقدّراتهم. وهي أحداث تبدأ مما قبل العام السابع والستين، وربما منذ نكبة عام ١٩٤٨، ولا تتوقف عند أحداث السبعينيات مع حرب أكتوبر ١٩٧٣ وما أحرزته من «شبيه نصر»، بل تحفر لها مجاري ومسارب أُخَر تتصل بحروب أهلية هنا أو هناك وخلافَات ودسائس واضطرابات سياسية عربية متسارعة تطال هذا الإقليم أو ذاك القطر، كأنّ قدر هذه المنطقة من العالم أن تحيا دائماً وسط هذه الأجواء المشحونة والمتخمة بالخوف والترقّب(٦٠).

في هذا السياق عينه، تكرّر رواية جبرا إبراهيم جبرا (البحث عن وليد مسعود)، على دفقات سردية متباعدة، حكاية هروب الصِّبْية الثلاثة (وليد، سليمان، مراد) من وجهات نظر سردية مختلفة، تبعاً لإيقاع الفصل (الفاصل) السردي الذي وردت به، ومن منظور ـ وأيديولوجية ـ الراوي الذي يروي هذا المشهد:

فعيسى ناصر، راوي الفصل الثالث، لم يصدّق دعوى وليد وصديقيه في ادّعائهم الهروب للتنسّك في أعماق وادي الجمل، وكان واثقاً من عودة وليد؛ إذ قد طالته لوثة الموسيقى وهَوَس الفنّان، فارتبط بالأرغن الذي أخذ يتعلّمه على يدي الأب جوفاني. أما وليد نفسه فلسوف يسرد أبعاد القصة تفصيلاً مؤكِّداً أنهم قد ذهبوا ذلك المذهب من أجل التنسّك وكأنهم كانوا يتأهّبون لتلقيّ علامات النبوّة أو هبوط الوحي من السماء، ورغبة منهم في الوقت ذاته في تغيير هذا العالم الأرضيّ المدنّس. وهو أمر لن ينفصل، فيما بعد، عن رغبة وليد المتدفّقة في الثورة والانضمام إلى الثّوار والفدائيين الفلسطينيين الذين «سيتوقف عليهم في نهاية الأمر تغيير كل شيء. ولا أحد غيرهم» (ص: ١٨٦). أما إبراهيم الحاج نوفل فلسوف يرى في وليد ـ ولم يعرفه صبياً من قبل ـ سيماء النّسَّاك، ففيه تركيز وحزم وجهد وضحك وحب. باختصار ـ وهو ما لم يقل به إبراهيم الحاج نوفل تصريحاً هنا، بل قال به في موضع آخر (ص: ٨٣) ـ إنّ فيه روح المنْفِيّ وحياته بشقاواتها ومَسَرّاتها. ولسوف يدعم وجهات النظر المتباينة والمتقاطعة، وربما المتصارعة أيضاً، حول شخص وليد مسعود ما أضافه باقي رواة هذه الرواية وشخصياتها، أقصد تحديداً إلى الدكتور جواد حسني الذي حلَّل شخصيته واعياً كونه ـ في المقام الأول ـ فلسطينياً منفياً بالأساس، يجمع في قرارة وعيه بين متناقضات تتناغم تناغماً غريباً مربكاً (ص: ٤٣) سوف يرى فيه كاظم إسماعيل الصحفي وجهاً ناقصاً في وليد الذي يرى الحضارة من منظور غائم يخشى فيه على الحرية خشية أهل الترف، و«ينسى أن ضرورة الخبز تفوق كل الضرورات الأخرى»(٦١) (ص: ٥٩)، فضلاً عن كونه يراه ممتلئاً بأحاسيس الفروسية، غير منتمٍ إلى أية طبقة، مليئاً بأحلام رومانسية تخدم الطبقة البورجوازية دون علمٍ منه (ص: ٦٧).

ليس تصادم، أو تعارض، أو تضاد مثل هذه الرؤى الأيديولوجية، حول هوية وليد مسعود ـ إذا ما تمثّلنا رؤى كاظم إسماعيل المضادة ـ سوى أحد نتاجات تعدد الأصوات (أو «البوليفونية») التي حاول جبرا أن يشكّلها برهافة بالغة أضفت على مروّيته قدراً كبيراً من الإقناع، وإن كانت قد انحرفت بمجرى أحداث الرواية نوعاً ما من كونها رواية «بحث عن هوية ووطن» أو «رواية منْفَى» في جوهر بنيتها ورؤياها إلى إطار حبكة plot بوليسية واضحة وملموسة.

٢ ـ ٨

إن خطورة الآخر الكولونيالي الذي سعى أكثر من مرة إلى نفي وليد مسعود الفلسطيني وكان سبباً في موت أبيه وموت الكثيرين من أصدقائه لا تختلف بحال عن خطر ذلك الآخر المواطن (المحلّي) الذي تدعم آراءه ـ بوعي أو دون وعي ـ أطروحات الكولونياليين وتُذكي أفكارهم الإمبريالية السوداء، حين يرغبون في تشويه الحضارات المختلفة والمغايرة، كأنَّ بقاءَهم رهينٌ بنفي الآخر، فيسعون آنئذ إلى مسخ كل ما هو متميّز وأصيل ومنتمٍ إلى بيئته وتاريخه وثقافته. إنّ ما أصاب بنية المجتمع الجزائري في ثمانينيّات القرن العشرين من خراب ـ من حيث هو تمثيل دالّ على تفكّك بنية المجتمع العربي المعاصر ككل ـ قد بدأ برغبة البعض من المتطرّفين منهم في ممارسة التحاور بالعنف والتعبير باليد الباطشة بديلاً عن خطاب عقلاني يعي وجود الآخر واختلافه، فلا يسعى إلى هيمنة أحد الرؤيتين أو الوجودين وتهميش الآخر أو نفيه. لقد تنكّرت المدينة الجزائرية، في رواية (ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري) ـ مثلما فعلت مدينة «بونة» الجزائرية أيضاً في رواية حيدر (وليمة لأعشاب البحر) ـ لتربتها «الهجين» التي كانت تجمع في رحابة فضائها وسماحة ساكنيها بين مسلمين ومسيحيين، جنباً إلى جنب جنسيّات وديانات وثقافات شتّى، فضلاً عن أعراق متعدّدة تعدد طرز المعمار نفسه وأشكال الملابس ولَكْنات الكلام وأنماط السلوك في المدينة ذاتها (ص: ٤٩).

لقد عانى تمثال الموليما أو «سيدة الرخام» الجميلة التي تحمل حمامةً في راحتها رمزاً لقيم السلام والجمال والمحبَّة تغيّراتٍ شتّى واكبت تحولات المدينة العربية ذاتها (والمدينة الجزائرية تحديداً في هذا الإطار) من مدينة التعدّد والسماحة وقبول «الآخر» الذي منحته حق الاختلاف والمغايرة والتعايش السّلمي إلى مدينة الصوت الأوحد، المطلق، الإلهي، الذي لا يقبل الاختلاف أو المغايرة، ولا يتعايش إلا مع صوته أو ترجيعات صوته. في بداية الأمر، كان سكّان المدينة يقودهم رئيس البلدية يُنزلون الستائر على الجزء العلوي من كنيسة «الدوّار»، ثم حوّلوها فيما بعد إلى مسجد كبير، إذ قام رئيس البلدية ومساعداه بنزع الصليب النّحاسي من رأس الكنيسة مطوّحين به نحو الأرض وسط تصفيقات عمال البلدية الذين حضروا خصّيصاً للمشاركة في هذا اليوم المشهود بطقسه الكرنفالي

الذي يشبه «يوم الزّينة» في التاريخ المصري القديم، حين واجه فرعون وقومه وساحراه («أَرْجه» وأخوه) نبوّة موسى بن عمران التي حسبوها ضَرْباً من سحر خارق لم يألفوه أو يشهدوا عجائبه من قبل. وفيما بعد، توجّه رئيس البلدية وعمّاله إلى التمثال ـ مع غيره من التماثيل المنتشرة في أرجاء المدينة ـ وألبسوها جميعاً ملابس وأردية لتغطيتها:

> «كانت الألبسة عبارة عن تبابين قطعوها ثم ألبسوها للتماثيل وأعادوا خياطتها من جديد. وكلما كان ذَكَر التمثال بارزاً كسروه ثم ستروه بقطعة من القماش. بينما التماثيل النسائية فقد غلقوا ما بين الفخذين بكتلة إسمنت سوداء صارت مثيرة للانتباه أكثر مما كانت عليه. تقاسموا المساحات على طول الحديقة، وبدأوا في تلبيسها واحداً واحداً: أبيض. أخضر. ثم أبيض. أخضر. وهكذا، ضمن انتظام مضحك تماماً. في المساء نفسه، كان الناس مسمَّرين في المكان، يتوقفون قليلاً أمام التماثيل يضحكون ثم يمضون. بعضهم كان يتجرّأ أكثر، فيزحلق يده من تحت التبّان، يتحسّس ما يوجد حقيقة تحت اللباس، بسخرية كبيرة».
>
> [ذاكرة الماء، ص: ١٥٥]

وفي نهاية الأمر، ولمّا لم يكن كافياً بالنسبة إليهم ما فعلوه من قبل، أزالوا تمثال «سيّدة الرخام» من الميدان بقسوة لا تُضَاهَى تنمّ عن عنف دفين منذ سنوات لا تُحصى لكل ما يمثّله هذا النّصب من قيم ومحمولات جمالية وثقافية، وبما ينبئ في الوقت ذاته عن رغبة مكبوتة لديهم في نفي الآخر ما دام ـ فحسب ـ مختلفاً أو مغايراً (ص: ١١٧)، إنْ في الجنس أو العرق أو الدين أو المذهب، «فالمُخْتَلِف» «هنا والآن» ـ في ثمانينيات القرن العشرين بالجزائر، كما تصوّر الرواية ـ منْفِيّ لا محالة، واقعاً أو مجازاً.

للتكرار، أو «التواتر»، إذن، طرائقه السردية المتعدّدة التي تنسرب في ثنايا روايات المنْفَى العربية، سواء في فضاء رواية واحدة أو بين روايات المنفى جميعها، إذا تعاملنا معها من منظور متن سردي كبير يروي سيرة المنفيّين العرب في رحلة الشتات الكبرى التي بدأت في التاريخ الحديث مع نكبة العام ١٩٤٨، وتواصلت مع موجات الهجرة والنزوح التي أعقبت انتكاسة السابع والستين ولم تنقطع بعد وقائع حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣. وكلها علاقات تجد أصداء سردية لها، لا من قبيل علاقة الانعكاس بين الفنّ والمجتمع أو الفنّ والتاريخ، رغم كونه أمراً مشروعاً أيضاً، بل من قبيل جدل «السردي» و«الثقافي» بصفة عامة (وربما تأخذ هذه العلاقة الجدلية أبعاداً سردية وثقافية أخرى لمن يتتبع مرويّات المنْفَى العربية بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١ تحديداً).

• ثالثاً : زمكان المنْفَى :

الدّلالة والذّكرى

تتنوع «زمكانات» روايات المنفى العربية بموازاة تنوع الفضاءات الروائية التي تدور في فلكها أحداثٌ يخلقها الرواة والشخصيات باسترجاعاتهم واسترسالاتهم وتداعيات أفكارهم وهذياناتهم، أقصد إلى أن «الزمكان» الروائي هو نتاج جدل مستمر لشبكة من العلاقات (تجاور، أو تضاد، أو تواز، أو تقاطع، أو احتواء. . .) بين عالمي «المنْفَى» و«الوطن». ولأن ذاكرة رواة المنْفَى وشخصياته ذاكرةٌ ممزَّقة في الغالب، ومشتَّتة، وغير مرتَّبة، ومبعثرة الأحداث والمشاهد، فإنها ذاكرة تعمل ـ من بين طرائق اشتغال آلياتها السردية ـ على محيط دائري[٦٢] يحيل كل لاحقٍ من الأحداث أو المواقف أو المشاهَدَات أو الرؤى أو الصور أو الأسماء أو الكلمات إلى سابق، قديمٍ، أصل، متكرّر. لذلك، تتشكَّل «الحقول الزمكانية» لأغلب سرديّات المنافِي العربية عند «التخوم boundaries»[٦٣]، أقصد إلى أن ثمة حقولاً زمكانية تتخلّق عند الحدود الفاصلة بين العوالم والكيانات المتمايزة جغرافياً وتاريخياً وثقافياً وسيكولوجياً، حيث تنشأ هنالك الكينونات المزدوجة للمنفيين والمشتّتين والمطرودين والمهمّشين، فتتضامّ مكوّنات هوياتهم المتمايزة ذاتياً ووطنياً وقومياً إلى جوار تلك التخوم التي تأخذ تجليّات عِدّة، قد تتمثّل في فاصلٍ مائي (نهر ـ بحر) بين يابستين، أو حدّ (جبل ـ هضبة)[٦٤] بين موضعين صحراويين، أو مَعْبر (جسر)[٦٥] بين بلدتين، أو مسافة متخيّلة في الذهن (ذاكرة) بين عالمين (ماضٍ وحاضر)، أو موضع يلتقي فيه المنفيّون، كلٌ بإرثه الثقافي والتاريخي المتباين المثقل بسنوات وطبقات من الشتات والإبعاد والنبذ واللجوء والحصار والمطاردة: المدينة، المقهى، البيت (أو المأوى)، الفندق، العربة (أو القطار)، المخيَّم أو المعسكر، . . . إلخ. ولن نتناول، هنا، سوى الحقول الزمكانية الأساسية التي لا يمكن التغاضي عن فاعليتها في الخطاب الروائي لروايات المنْفَى العربية، دون تجاهل حضور باقي الحقول الثانوية، ولو بمحض إشارات متناثرة هنا أو هناك.

وتمثّل كل من هذه المواضع، أو «الحقول»، زمكان المنْفَى تمثيلاً ثقافياً عميق الدلالة؛ لأنها تتشبّع بالكثير من قيم الرواة والشخصيات والأحداث، وتتبدّى فيها ـ و/ أو عليها، و/ أو من خلالها ـ كل التغيّرات التي لحقت بالمنافِي، وكذلك جُلّ الصور التمثيلية المتخيَّلة للأوطان المفقودة والهويّات الضائعة في عالم ما بعد الاستعمار. إن محمول زمكان المنْفَى من الدلالة والقيم الأيديولوچية والثقافية يكاد يماثل «رؤية العالم» عند المنفيّين، تلك الرؤية التي تتوزّع مفرداتها وتتناثر دلالاتها وقيمها عبر النص الروائي ككل.

٣ ـ ١ البحر (أو النهر) :

لعل أول ما يثيره «البحر» أو «النهر» ـ بوصفه مكاناً روائياً ـ من تداعيات هو صورة الطائر المهاجر، والرحّال الذي لا يهدأ، أو المغترب الأبدي الذي لا تنقضي غربته، بل تظل وضعاً سرمدياً لا يزول. وعناوين روايات من قبيل (عودة الطائر إلى البحر) و(طائر الحوم) لحليم بركات و(وليمة لأعشاب البحر) لحيدر حيدر و(طيور الحذَر) لإبراهيم نصرالله، وغيرها[٦٦]، تجسّد جيداً هذا الأمر بطرائق تمثيلية مختلفة من الناحيتين الجمالية والأيديولوجية. غير أن روايتي (عودة الطائر إلى البحر) و(وليمة لأعشاب البحر) تبقيان وحدهما ممثلتين للتعامل مع «النهر» أو «البحر» من حيث هو زمكان روائي محوري ينهض بالكثير من التمثيلات والرؤى والقيم الزمانية ـ المكانية، أو الجمالية والثقافية بصفة عامة [٦٧].

تبدأ رواية (عودة الطائر إلى البحر)، كما سبق أن أشرنا، مع فكرة خلق العالم التوراتية، ثم وصول كل من رمزي صفدي وباميلا وطه كنعان، وغيرهم كثير إلى عمّان، وتوافد أعداد متلاحقة من النازحين إلى الأردن بعيداً عن فضاء الحرب، في رحلتهم في اليوم السابع من حرب حزيران (أو الحادي عشر من يونيو ١٩٦٧ تحديداً)، حيث عبورهم من المطهر إلى الجحيم الذي لن ينتهي، أو انتقالهم من جحيم الحرب والقتل والإبادة والتمثيل بالأجساد والنساء والأطفال، فضلاً عن التمثيل بالتاريخ والجغرافيا والإنسان، إلى جحيم لا تقلّ عذاباته ولا تخبو هو جحيم المنْفَى والشتات والإقصاء. يعبر النازحون نهر الأردن، إذن، دون أن يترددوا في مياهه، أو يتعمّدوا فيها، فـ«وحده الرصاص كان يتعمّد في نهر الأردن» الذي تفصل مياهه ـ حين تجري من الجنوب إلى الشمال، أو من البحر الميّت جنوباً حتى بحيرة طبريّة شمالاً ـ بين فلسطين غرباً والأردن شرقاً، إذا ما تخيّلنا خارطة الوطن العربي الممتد من المحيط إلى الخليج قبل أن تتراجع إلى الخلف من الذاكرة القومية العربية وتأتي إلى صدارة المشهد العربي المعاصر بدلاً منها «خارطة الطريق» وما أثارته من جدل بين الفلسطينيين والإسرائيليين.

إن ما يمثّله نهر الأردن، بالنسبة إلى النازحين، هو فكرة التحوّل من منْفَى داخل الوطن (حيث ضغوط الحرب وصَلَف المستعمِر الذي يمارس استراتيچياته الاستعمارية كافة من بترٍ لشعب بأكمله في الضفة الغربية للنهر) إلى مَنْفَى خارج الوطن في الضفّة الشرقية بعمّان (حيث الإقصاء عن الوطن والانقطاع عن الأهل وكل علامات الطفولة التي شكّلت الوعي القديم والبدايات الأولى لتعرّف العالم)، في رحلة تشبه أهوال عبور «الصِّراط» يوم القيامة حين يحبو فوقه البعض كالأطفال حَبْواً، ويهرول آخرون، ويحجم فريق ثالث فزعاً ورعباً من دقّة الممشى وحدّته، بينما ألسنة النيران ـ إذا استغرقنا في سرد تفصيلات هذا التشبيه التمثيلي المقتبس من حديث نبوي شهير ـ تتلوَّن ما بين

الحُمْرَة والبياض والسَّوَاد، وتندلع من تحت أقدام العابرين آتيةً من هوّة سحيقة مظلمة. والأمر نفسه تقريباً ماثل في محاولتهم عبور «جسر الحسين» (ص: ١٤٨) الذي يقف على الضفة الأخرى الغربية منه جنود إسرائيليون مدجَّجون بالأسلحة وتخلو وجوههم الجامدة من أية تعبيرات. إنها وجوه تمتلئ فحسب بالجمود والفراغ وتُصَدِّر للناظرين حِسًّاً متعالياً ومنقوشاً بالنصر، ساخراً من كل العيون التي تحدّق إليه من الضفة الأخرى الشرقية للجسر (ص: ١٤٨)؛ إذ لا أحد «هناك» ـ إذا تمثّلنا موقع «المستعمِر» من الناحية النظرية فحسب[٦٨] ـ يمكنه العبور، وكل ما يملكونه هو النظر فحسب إلى الأفق «هناك» في الجهة المقابلة، حيث الوطن والأشجار. وإذا ما التقى البشر القادمون من الضفتين فوق الجسر مثلاً، يكون لقاؤهم استثناء، ولو لخمس دقائق، كما التقى ذلك الرجل وزوجته اللذان كانا يعيشان في القدس بابنهما الذي يعيش في عمّان (ص: ١٤٩) كأن «القدس أبعد مدن العالم عن عمّان» (ص: ١٥٠). وينهض «مخيّم زيزياء» أيضاً بذلك التمثيل نفسه، إذ هو ـ إلى جوار «النهر» و«الجسر» ـ زمكان الاستثناء، المؤقت والمرحلي، لكنه ذلك المؤقّت الذي يكاد يبلغ حدّ الأبدية أو نقطة السَّرْمَد. إن زمان المخيَّم، «هنا» ـ إذا تمثّلنا موقع «المستعمرَ» ـ زمان جامد، صَلْد، قاسٍ وموحش، فيه يكون لقاء الأضْداد حيث «الموت والولادة يتعانقان، لا زمان أو مكان يفصل بينهما» (ص: ١٥٧).

لكنّ البحر، من جهة ثانية، هو مجلى لتغيّرات عدة لا تعبّر فحسب عن تغيّرات الزمان ـ المكان، كما في رواية (عودة الطائر إلى البحر)، بل يصبح مجلى لتغيّرات ثقافية ونفسية (وعاطفية أيضاً) في رواية حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر)، حيث علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالعالم، إذ سوف يمثل «البحر» حقلاً زمكانياً تنشأ إلى جواره علاقة مهدي جواد بآسيا الأخضر منذ لقائهما الأول، حتى لحظة انتحار مهدي الذي أصبح هو نفسه، في نهاية المطاف، «وليمة لأعشاب البحر» (ص: ٦٩)، بعد أن ضاقت به مدينة «بونة» أو ذلك «التّخم» المجاور للبحر، على الرغم من كونها مجمعاً للأشتات الوافدين من كل صوب وحدب (ص: ٢٩٥).

٣ ـ ٢ المدينة (أو المقهى):

تنهض رواية (الحب في المنْفَى) على علاقة مدينة الشرق/ مدينة الغرب خلال ملابسات عدّة يتصل بعضها بتجربة الحب بين المتكلّم و«بريجيت» في المدينة «ن» الأوروبية الصغيرة، ويتصل بعضها الثاني باستدعاء مدن أخرى من مناطق مختلفة بالعالم للحضور إلى هذه المدينة الصغيرة عبر حضور ممثّليها (بريجيت، د. مولر، بيدرو، برنار، إبراهيم المحلاوي، يوسف المصري وزوجه إيلين، الأمير

حامد، . . . إلخ). ويتصل بعضها الأخير بذلك التغيّر الذي تجسّده الرواية بين ماضٍ يتمثّل في الستينيات بوصفها زمناً مرجعياً للراوي وإبراهيم ومنار وحاضرٍ هو حقبة الثمانينيات من القرن العشرين، وهو تغيّر طال الزمان والمكان، كما أدرك المدن والبشر والأشياء والجماعات والشعوب، والأفكار أيضاً.

وتعدّ المدينة «ن» الواقعية/ المتخيّلة ملتقى المنفيين والغرباء (ص: ٥٤) النازحين من بقاع العالم متباعدة الأطراف، ومتصارعة المراكز والقوى والأيديولوجيات، مثلها في ذلك مثل مدينة «بونة» الجزائرية في رواية (وليمة لأعشاب البحر) ومدينة «رام الله» في نصّ (رأيتُ رام الله) وجزيرة قبرص في رواية (عبور البشروش)، فكلها مدن زمكان بامتياز. أما المدينة «ن» نفسها فهي التي جمعت بين ممثّلي الشرق (الراوي ـ المتكلّم) والغرب (بريجيت شيفر)[٦٩] في منفاهما الإجباري/ الاختياري[٧٠] الـذي وحَّد بينهما فيه حب الشعر «في وقت لم يعد فيه للشعر مكان» (ص: ١١٦). لقد جمع بينهما أيضاً حنينٌ إلى الماضي في مدينة انتشلتهما من مدن أوروبا الكثيرة التي شاخت، في حين بقيت لهذه المدينة الصغيرة «ن» بعض علامات الشباب، حيث الغابة الجميلة الأشجار (ص: ٧)، والشوارع التي تحفّ الأشجار جانبيها (ص: ١٤١)، والمقهى الذي يمثّل ملتقي هؤلاء الغرباء، حين يرغبون في تلمّس إحساس الدفء الحميم وسط عالم المنْفَى البارد والصامت:

> «كنت أحب بالفعل ذلك المقهى البيضاوي الشكل الداخل في النهر كصدفة ملقاة على اللسان الصخري. كان يشغل موقعاً هادئاً من الشاطئ ويقود إليه ممشى طويل، تزيّن الزهور المعتنى بها أحواضاً ممتدة على جانبيه. ولم يكن بالمقهى غير قليل من الزبائن فوجدنا مكاناً بسهولة عند نافذة مفتوحة، تطلّ عبر النهر العريض على الجبل الذي اكتسى في ذلك الوقت من السنة بخضرة غاباته وحدائقه الشاسعة، وتناثرت وسط أشجاره البيوت البيضاء بسقوفها القرميدية التي تبرز كأهرامات متدرّجة كلما ارتفعت في الجبل، إلى أن تصبح عند القمة مجرد مثلثات حمراء دقيقة وسط الأشجار».
>
> [الحب في المنفى، ص: ٢٣]

فوصف الراوي المقهى بهذه الطريقة، من الداخل ومن الخارج، وتصويره تلك البيوت التي تقع خارجه بأنها تبدو مثل «أهرامات متدرّجة» معتمداً ـ في تشبيهه ـ على مرجعيته المصرية الفرعونية[٧١]، فضلاً عن حديثه وإبراهيم المحلاوي، أثناء سيرهما نحو الميدان في طريقهما من الفندق إلى المقهى، عن تمثال لواحد من محرّري المدينة (ن) من استعمار الفرنسيين في القرن التاسع

عشر، كلها قيم وصفات تُضْفِي على ذلك المقهى الواقع إلى جوار نهر (سوف يستدعي صورة نهر النيل عند الراوي القادم من القاهرة وصورة لبنان حيث الأنهار هناك تتاخم الجبال في مخيّلة إبراهيم المحلاوي) قدراً كبيراً من الحميمية والألفة والانتماء في مدينة تجمع بين أشتات انقطع بهم الزمان عن المكان.

داخل هذا المقهى، وعلى قَسَمات الجالسين فيه، سوف تتبدّى علامات التغيرّ الزماني ـ المكاني، وسوف تنعكس عليه أيضاً وعلى مرتاديه ملامح البهجة والتفاؤل (ص ص: ١٣٨-١٣٩)، أو الحزن والاكتئاب (ص ص: ١١٨، ١٧٨)، أو الخوف والترقّب والانتظار المميت. لذلك، سوف ينسب الراوي نفسه إلى المقهى إما بضمير المخاطب في حوار إبراهيم معه (ص: ٧٨) أو بصيغة الجمع: «مقهانا» (ص: ١٤٢)، «نافذتنا المعتادة» (ص: ١٧٤)، بكل ما تتحمّل به هذه الصيغة من دلالات الألفة والانتماء، حيث يتصاعد مدّ «الحب في المنفى» بينه وبريجيت التي قالت له: «أخشى أن أكون قد أحببتك» (ص: ١٤٢)، وهي صيغة ـ أقصد صيغة الجمع تحديداً ـ سوف تتردد مع علاقته ببريجيت شيفر، كأن ذلك المقهى الصغير بجوار نهر صغير أيضاً في مدينة تحمل الاسم «ن» دون تعيين، وصغيرة هي الأخرى، سوف يوحّد بينهما متجاوزاً الحيّز الجغرافي والثقافي الشاسع بين رجل شرقي وامرأة غربية، فضلاً عن الحقب التاريخية المتراكمة قبل وجودهما ذاته، بين تابع (مستعمَر) ومتبوع (مستعمِر):

> «كنت أفرّ من الحديقة، أوشك أن أعدو وأنا في طريقي إلى المقهى، ووقفتُ لحظة ألهث حين رأيتُ ذلك المبنى البيضاوي الداخل في النهر. أشعر أن دموعاً تريد أن تطفر من عيني. أية نعمة أن مقهانا ما زال قائماً هناك! أية نعمة أنه سيحتوينا معاً! أية نعمة أن أراها هناك، آتية من آخر الطريق، تخطو بسرعة كعادتها، تطأ الأرض بخفّة كعادتها، لا تمشي، بل تطفو فوق أثير لا يُرى. وأنا معكِ، أهجر أيضاً هذه الأرض الطافحة بشرورها، لألحق بكِ، يرتفع بي حبكِ إلى هذا الأثير، إلى تلك البراءة لنهرب معاً إلى السكينة، ولنصنع معاً هذا الفرح».
>
> [الحب في المنفى، ص ص: ١٧٢-١٧٣]

وفي مقهى أبوستولي في رواية سليم بركات (عبور البشروش)، من ناحية ثانية، كان يلتقي الوافدون الغرباء واللاجئون والمنفيّون (الراوي، جانو إينين، جين الرسّامة البريطانية، . .). تسع سنوات كان يلتقي الفلكيّان (الراوي وصديقه جانو) في ثلاثاء الموت، فكل يوم في حياة هذين

المهندسَيْن هو ثلاثاء الموت طالما أنهما مُبْعَدان عن وطنهما وتراثهما ولغتهما الكرديّة، ومستغرقان في «تصاميم المتاهة» يوثّقان الأهوال في زمن المَنْفَى ذي الصيف الأبديّ؛ إذ «لا ربيع، لا خريف، لا شتاء. .» (ص: ١٨٨). فزمن المَنْفَى هو دائماً وأبداً معكوس زمن الوطن حتى من الناحية الجغرافية (شمال/ جنوب) والمناخية (صيف/ شتاء). ومن داخل هذا المقهى ذاته تعمل ذاكرة المنفيّين التي مآلها الوطن البعيد على الشاطئ الآخر للمتوسط. وهو مقهى كالكتاب من منظور الراوي، الذي تقع مخيّلته تحت تأثير كتاب «التأسيس الكبير» ذي الحِبْر الذي «تُرى في مخابئه أقدارُ العمارة ومصائر المعماريين» على حدّ وصفه له (ص ص: ٥٣، ١٢١). وإلى هذا المقهى سوف يأتي الأربعة الغرباء ذوو الخناجر المثقوبة (ص: ١٢٧) وبما يُضْفُونه على السرد من غرائبية تتفق ورغبة الراوي في تفجير طاقات مخيّلته التي ترزح تحت وطأة الإبعاد عن اللغة والوطن والجماعة والألفة فوق جزيرة كأنها سفينة نوح التي حاول الراوي وصديقه جانو تنفيذها:

> «سفينة على أعمدة، تنهض على استدارة حوافّها القوسية حدائق للأطفال، ومقاهٍ، وأسواق لعرض التحف اليدوية، والأزهار، تتوسّطها صارية ضخمة تنتهي قمتها إلى حوض سباحة مستدير، وللصاري مصعدان كهربيان لهما شكلا زورقين من زوارق النجاة الملازمة للسفن الكبرى».
>
> [عبور البشروش، ص: ١٧٤]

وهي رغبة قديمة ودفينة أعلن عنها من قبل راوي سليم بركات أيضاً في روايته السابقة (معسكرات الأبد)، فعلى أحد جوانب جبل الجودي الذي هو امتداد شرقيّ من جبل طوروس شمالاً ـ حسب رواية «ستيرو» خالة هبة (ص: ٢٢٥) ـ استقرّت سفينة نوح في الأفق الشمالي، فيما وراء بلدة «القامشلي»، حيث «السفينة كلمة الهواء عند الله (. . .)، والله لا يخذل الهواء؛ لأن الهواء من أوليائه» (ص: ٢٢٦).

تصبّ في المدينة «ن» إذن، رغم صغرها، روافد كثيرة وشخصيات شتّى، تمثّل في النهاية نموذج «المَنْفَى» الذي تتضامّ في فضائه ـ مع توهّج تجربة الحب بين الراوي وبريجيت ـ خيوط تربط عالم هذه المدينة اللامتعيّنة بمدن العالم الفسيح شرقاً وغرباً: مدينة «سانتياجو» حيث الاغتيالات في وضح النهار، مدن وعواصم عربية لا تكفّ عن الثرثرة دون فعل: دمشق، القاهرة، بيروت، بغداد، مجازر صبرا وشاتيلا، تجاور صرخات بيدرو إيبانيز وصراع ألبرت في عالم «ماسياس»، اغتراب إبراهيم المحلاوي، ومطاردة الراوي، جرأة الصحفي الأمريكي اليهودي رالف والممرضة النرويجية ماريان إريكسون، . . . إلخ. مدن وأشخاص وأماكن تجتمع كلها في رحاب هذه المدينة

الكوزوموبوليتانية التي يتكثّف فيها «القهر القادم» من كل بقاع الدنيا، من أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية وغيرها، فضلاً عن مدينة الشرق/ مدينة القهر الموغل في القدم التي طردت الراوي، ولا تزال تطارده أينما غدا أو راح.

٣ ـ ٣ البيت (أو المأوى):

لعلّ أول ما يطرأ على الذّهن حين نفكّر في «المنفى»، من منظور علاقة المكان بالألفة والانتماء والهويّة، هو «البيت» لا بوصفه مكاناً للعيش أو «المأوى» فحسب، بل من حيث هو تمثيل دالّ ومتعيّن لمفهوم «الوطن» أيضاً. إن وصف «المنْفَى»، من حيث هو فضاء مكاني زماني يستدعي بالضرورة تحليل ووصف «البيت ـ الوطن» من حيث هو سرديّة موازية أو بوصفه صورة مقابلة، أو لعله في أغلب الأحوال «الآخر ـ النقيض» سلباً وإيجاباً. فإذا كانت أغلب الصفات والقيم والاعتبارات والظروف الإيجابية يمنحها رواة المنفى وشخصياته «للبيت» (من حيث هو: الوطن، المأوى، جنّة عدن، الفردوس المفقود، الماضي، الاستقرار، الجِذْر، النظام، الذاكرة، المخيّلة، . . .) فإن نقيض هذه الصفات والقيم والاعتبارات تُضْفَي على المنْفَى (بوصفه: المطهر والجحيم، المثوى، الحاضر، اللاستقرار، التمزّق والشتات، الفوضى، الواقع المعيش، . . .):

> «إن وصف البيت home في مثل هذه السرود يحدّد المنْفَى. وبالنسبة إلى البيت، فكلّ شيء منْفِيّ ليس وطناً. إن البيت هو الطفولة، في حين أن المنْفَى هو المراهقة، البيت هو الماضي والمَنْفَى هو الحاضر، البيت هو المُسْتَقرّ stabelity، التجذّر، المُتَّصَل، النظام، بينما المنْفَى هو الانقطاع، المُسْتَوْدَع transience والهيولي [الذي لا شكل له chaos]. البيت هو الذاكرة والمنْفَى هو الواقع»[٧٢].

إن تفاقم شعور السلطان خزعل (أبو مشعل) وحاشيته بالوحدة والنفْي، في رواية (المنبت)، لا سيما بعد انقطاع أخبار «موران» عنهم، بفعل ثورة التمرّد التي تزعّمها أخوه الأمير «فنر» ومعاونة كل من مطيع وحمّاد، أضفى على السردّ قيماً جمالية خاصة دفعت الراوي/ المؤرّخ إلى تتبّع صورة «الفندق» أو «القصر» على مراحل متباينة من الرواية، بطريقة شكّلت منه ـ دلالياً ورؤيوياً ـ حقلاً زمكانياً روائياً غير مألوف. ففي مدينة «بادن بادن» الألمانية المتخيّلة والواقعية في آن يكتسب «المأوى» ملامح السّجن؛ إذ إن «عشرات المنغّصات اليومية تحدث في حدود هذه المساحة المسَوَّرة من بادن بادن، فلا يعرف أحد كيف يواجهها أو كيف يتغلّب عليها» (ص: ٧٤). وكما تحوّل «المأوى» إلى

سجن في رواية (المنبتّ) لعبد الرحمن منيف، فإن فضاء السجن أيضاً، في روايته الأخرى (شرق المتوسّط)، يصبح هو زمكان الرواية خصوصاً حين يتداخل «السجن» و«المنْفَى»، أو يتسع معنى السّجن فيصبح العالم كله شرق المتوسط سجناً كبيراً أو منْفَى كبيراً على السواء:

> ـ «السجن يا أنيسة في داخل الإنسان، أتمنّى ألا أحمل سجني أينما ذهبت، إن مجرد تصور هذا عذاب يدفع بالإنسان إلى الانتحار!».
>
> [شرق المتوسط، ص: ٧٤]

وليس مستغرباً، حينئذ، أن تتحول صورة «البيت» في مخيّلة كل من رجب إسماعيل وأخته أنيسة إلى «جنّة»:

> «أمي التي تنام تحت التراب الآن تركت لي أنيسة تقودني في الدهاليز اللعينة. ظننتها وهي تتحدث عن العالم الخارجي، تتحدث عن الجنّة. كانت تسرف في وصف حديقة البيت، وأنا أتذكّرها من سنوات طويلة: حديقة صغيرة، لها سور من أحجار مصفوفة بعلو نصف القامة...».
>
> [شرق المتوسّط، ص ص: ٣٣-٣٤]

لقد أرادت أنيسة أن تبدّد وحشة السجن الكبير الذي يعيش بداخله أخوها رجب فراحت تضخّم صورة «البيت» وحديقته التي أصبحت كالجنّة، فيها «عبّاد الشمس أطول من رجل على حصان»، والمداد، والريحان، والآس، والقمح، والشعير، وغيرها، كأنها تستثير ذاكرته ومخيّلته لتحميه من تيه وجنون السجن/ المنْفَى، وتضعه في فضاء حديقة كالجنّة، بها ما لم تره عينا رجب من قبل أو تسمعه أذناه أو خطر على قلبه.

وفي ذلك القصر البعيد في بلاد الغربة الباردة، سوف تتحول أمزجة الشخصيات وسلوكاتها في رواية (المنبتّ)، بكل ما كانت تحمله من إرث «جغرافي وثقافي» تشكّلتْ فيه أمزجتهم في فضاء صحراوات شاسعة وملتهبة، أو موروث تاريخي يتصل بثقافات شفاهية وسلوكات تنأى بنفسها عن كل ما يتصل بالوعي المديني أو السلوك الحداثي، في محاولة منهم للتكيّف ومواضعات جديدة لم يألفوها من قبل:

> «كل شيء في القصر ثقيل خانق، الأمر الذي دفع الكثيرين إلى الصمت، ودفعهم لأن يأووا إلى فراشهم مبكّرين، وفي وقت لاحق دفعهم إلى العزلة، لأن كل كلمة تسبّب اختلافاً، وأية نظرة تولّد شقاقاً وسوء فهم. وليالي بادن بادن ليست مثل أية ليالٍ غيرها، فهنا الصمت قوي فضّاح، والظلمة لها بريق

يُغشي البصر، فإذا امتلأت بالرعود والأمطار فعندئذٍ يحس الإنسان أنه محاصر بآلاف الأعداء، وعندها يغادره النوم، وتستيقظ فيه المخاوف، فلا يعرف هل يبقى حيث هو أم يهرب إلى أي مكان آخر لعل فيه تكون النجاة».

[المنبتّ، ص: ٨٧]

إن راوي (المنبت)، بقدرته العجيبة على نسج السردي بالتاريخي والوثائقي، يتبنّى وجهة نظر أهل موران؛ لأنه ينتمي في نهاية المطاف إلى هذه البقعة من العالم، الأمر الذي جعل تحولاً جغرافياً مُناخياً فحسب يدفع بالسلطان وحاشيته ومن معه في القصر جميعاً، ومعهم الراوي ـ رغم كونه من الناحية التقنيّة يفارق مرويّه حين يستخدم ضمير الغائب ـ إلى حالة من «الصَّمْت الفضّاح» و«العزلة» و«الشعور بالحصار» و«الرغبة المتدفّقة في الهروب». لكنّ غزوان ابن الدكتور صبحي المحملجي، والذي يعيش متنقّلاً بين عواصم أوروبا وأمريكا، وتَشَكَّل وعيه وثقافته [هناك]، في ظرف مديني وحداثي بعيد كل البعد عن ظرف موران بكل ما فيها، لا يرى «الوطن» ـ حين يتحدث إلى أبيه ـ في المكان، بل يصل معنى «الوطن» بقدرة الفعل والإرادة والإنجاز ومدى تحقّق «الممكن» في «العالم الفعلي»:

«وطن الإنسان حيث يكون قوياً ومؤثراً وقادراً. الوطن ليس التراب أو المكان الذي يولد فيه الإنسان، وإنما المكان الذي يستطيع فيه أن يتحرك... هل تتذكر أم نسيت؟».

[المنبتّ، ص: ١٨٤]

لكنَّ الحكيم أبا غزوان، بالمقابل، قد تشكّل وعيه الأقدم في موران وصيغت رؤياه للعالم فيها؛ لذلك يرى في «بادن بادن» منْفَى أبديّاً، وبخاصة بعد أن تصاعدت حدّة التوتر والخلافات هناك، ومن ثمّ استحالة العودة، وهو ما جعله يفكّر في شراء قصر «يأويه» وابنته سلمى بعد طلاقها من السلطان. قصر يجمع معماره وموقعه بين الريف والمدينة، أو بين البداوة والحضارة (ص: ١٨٧)، أطلق عليه اسم «قصر الحير الأوروبي» بعد طول تردّد بين أسماء «السّنام» و«عشّ النسر» وغير ذلك. والتسمية دالّة دون شك على «الحِمَى» و«المأوى»، كما تدّل أيضاً على معاني التردّد والاضطراب[٧٤].

إن صورة «البيت» في منْفَى «بادن بادن» تستحضر بالضرورة ملامح وعلامات الزمان والمكان في «موران ـ البيت والوطن» استحضاراً تملؤه الحسرة والأسى. فالشتاء، هنا، قاس، مميت، قد انهارت معه خضرة الأشجار فاكتست لوناً إسمنتياً، على عكس أشجار موران التي «لم تكن بهذه الخضرة ولا بكثافة الأوراق، لكنها لا تستسلم هكذا» (ص ص: ٢٣٧-٢٣٨). إن تغيّر الزمان والمكان

بالسلطان وحاشيته في المنْفَى قد أودى بحياتهم إلى النهاية، بدءاً برحيل البعض وهجر بادن بادن إلى مدن ومنافٍ أخرى، وليس انتهاءً بموت الخيول[٧٥] التي لم تستطع تحمّل برد المنْفَى، وكان موتها إيذاناً بنهاية حقبة من تاريخ موران، وهو ما تأكّد في المشهد الأخير من الرواية حتى كان السلطان قد أسلم الرّوح، وبدأت مراسم نقل الجثمان. والشيء الدّالّ أنه قبل غروب شمس هذا اليوم ذاته «مات غصن البان» (ص: ٢٥٨) حصان السلطان، كأنه كان يتحمّل دون غيره من الخيول فوق طاقته من عذابات المنْفَى ما لم يستطع السلطان تحمّله. وتنتهي الرواية، ولا يزال الموت في المنْفَى ينتظر الباقين من خيل السلطان ومن جماعته، أولئك المنبتّين من «مدن الملح» بعد أن خاضوا في عالم «التيه» و«الأخدود» و«تقاسيم الليل والنهار»، ليكون المنتهى و«المثوى» ـ لا «المأوى» ـ هو «بادية الظلمات».

٣ ـ ٤ المعسكر (أو المخيَّم):

في إطار المنْفَى الداخلي، حيث يتنازل «الوطن» عن معاني الألفة والحميمية والاحتواء والدفء، ويصبح ـ في ظِلّ وجود «آخر» مستعمِر ومتربّص ـ باعثاً لمعاني الاغتراب والحصار والطرد، وغيرها من صفات وقيم واعتبارات وظروف هي «المعكوس القيمي» لمفهوم «البيت/ الوطن»، تنهض روايات (الوقائع الغريبة...) لإميل حبيبي و(طيور الحذر) لإبراهيم نصرالله و(معسكرات الأبد) لسليم بركات بهذه الوظيفة، فتغدو المخيَّمات أو المعسكرات بوصفها بيتاً مؤقتاً أو مأوى استثنائياً حقلاً زمكانياً دالاً ومفجِّراً للكثير من الأبعاد والدلالات الرمزية التي تنحو بالسرد منحى غرائبياً هو في جوهرة تفجير لطاقات المخيِّلة الإبداعية في أزمنة الواقع المحاصَر والمقموع.

ورواية (طيور الحَذَر)، فضلاً عن كونها إحدى روايات المنْفَى العربية، فإنها ـ من جهة ثانية ـ نتاج أزمنة القمع والحصار بمختلف أشكاله وبخاصة القمع الذي يمارَس على الأطفال الفلسطينيين الذين يُعانون وطأة النَّفْي داخل وطنهم، فيُحتجزون داخل مخيَّمات أشبه بمعسكرات أبدية. لذا، يتم سرد أحداث الرواية من وجهة نظر ذلك «الصَّبي» الغريب ابن عليّ وعائشة، بمفارقاته ومواقفه المضحكة المبكية في آن كأنه سليل عائلة المتشائل التي كان سعيد أبو النحس يتباهى بعراقتها ونجابتها، الأمر الذي يجعل منه في آخر الأمر نتاجاً فنّياً متميّزاً لزمكان المنْفَى، حيث تغدو حياة المخيّمات هي الحياة ذاتها الأولى والآخرة (ص ص: ٢٣، ٦١، ٨٧، ٢٣٩، ...).

في هذا السياق نفسه، تُعدُّ روايات سليم بركات، الكاتب الكرديّ المنفيّ، نموذجاً جيداً لرواية المنفى (ورواية «الأنا في علاقتها بالآخر» أيضاً)، على الرغم من صياغتها بطريقة تعتمد تقنيات ـ وتيمات ـ السرد الغرائبي الذي يستعين بالجنّ والأشباح والمرَدَة، ويعمل على الامتساخات

(الميتامورفوسيس) وتحوّلات الكائنات إلى حيوانات وطيور، أو العكس، واللعب بالرموز والعلامات الدالّة، واللعب بالذاكرة والوعي ومخيّلة القارئ، . . . إلخ: [«فقهاء الظلام» (١٩٨٥)، «أرواح هندسية» (١٩٨٧)، «الريش» (١٩٩٠)، «معسرات الأبد» (١٩٩٣)، «الفلكيّون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش» (١٩٩٤)، «الفلكيّون في ثلاثاء الموت: الكون» (١٩٩٦)[٧٦]].

تبدأ رواية «معسكرات الأبد» فصلها الأول (الموازين والسلالم) بمشهد لصراع عنيف بين ديكين «رش» و«بلك» من خلال سرد الكاتب حيثيّات ووقائع هذا الصراع. والرواية ترصد ـ كما هو الوضع تقريباً في روايتيه السابقتين (فقهاء الظلام) و(الريش) ـ حياة عائلة كردية في مدينة «قامشلي» المتناثرة بيوتها شمالاً، حيث يؤرّخ لحياة شعب منسيّ: عائلة «موسى موزان» أو بناته الخمس (هدلة، بسنة، جملو، زيري، ستيرو) وحفيدته «هبة». ست نساء يعشن في منزلين متجاورين بمنطقة نائية بعد مقتل والدهن ووالدتهن «خاتون نانو» ومعهما زوج هدلة ووالد هبة «أحمد كالو». الكل يحيا في واقع غامض، ومستقبل مجهول، بالقرب من أحد المواقع العسكرية الفرنسية (أيام الوجود الفرنسي في المنطقة). وتتردّد أحداث الرواية بين أحداث ترسمها بنات موسى موزان، وحفيدته هبة، وأحداث تُحرّكها شخصيات موسى موزان وزوجته خاتون نانو وصهرهما أحمد كالو، حين صاروا أشباحاً بعد مقتلهم، وأحداث يقوم بها ضيوف طارئون: مكين وأختاه «نفير وكليمة»، ومعهم حمّال الأمتعة والأقفال الذي يدعونه بـ «الكلب»، وأحداث تتعلق بأعمال الحامية الفرنسية، فوق الهضبة، وفي المنطقة بشكل عام، وأحداث يقوم بها الديكان «رش» و«بلك» وثلاث أوزات وكلبان، وأحداث متفرّقة تتعلق بانتفاضات (انتفاضة الشيخ سعيد أغا الدقوري التي تكمن في خلفية الرواية)، وبدو، وغجر، وهداهيد، والسائق نعمان حاج مجدلو، وحارس النهر «جاجان بوزو»، وطيور، . . . إلخ[٧٦].

أما شخصية «المخلوق الناري» الذي يختبيء ببيت موسى موزان فتمثِّل القَدَر الأخير لشعب كامل من «الأكراد»، حيث يختبيء هذا المخلوق الناري كأنه يخفي الأثر الأخير لشعبٍ أُبيد، وقرّر المتسلّطون أن يُلغوا ويمحوا كل ما يدل على معالمه وهويّته:

> «وإذ يرى [موسى موزان] حيرة زوج ابنته [أحمد كالو] يهوِّن عليه في مَرَح: «الضوء حيلة. وهذا. .» مشيراً بيده إلى البيت المهجور وسط شجرات التوت: «وهذا الجالس هناك هو على شاكلة الضوء، فإذا أبقيناه في الظِّلّ الرطب خَفّفْنَا من حِيَله على الهضبة». ويستنجد من تلقاء نفسه، بشرح أوفى، وهو يضع أذيال جلبابه في أطراف حزامه الصّوفي، مشمّراً عن ساقيه العاريتين: «في الضوء تشتد أحابيله، لأن الضوء من مادة نسيجه الناري، يا

أحمد، وكلما خفّفنا من وهجه الناري خفّفنا من شهوته إلى الضوء. أتفهم؟». فيردّ صهره في لا مبالاة: «أفهم. نعم. سندير الناعورة بالماء على رأسه، ورأس أبيه. أفهم سيرتجف»، فيقاطعه حموه: «مَنْ ذكر لك أنه سيرتجف؟ معاذ الله. إنه سليل النار التي خُلِقت منها الملائكة، والملائكة لا ترتجف يا أحمد».

[معسكرات الأبد، ص: ١٠٤]

تأخذ هذه الاستعادة للأسطورة الكردية، ولطقوس الديانة الزرادشتية في احتفائها وتقديسها «النار»، فضلاً عن كثير من مفردات الطبيعة الأولى، شكلها التعبيري في الراوية حين تكتسي ملمحاً واقعياً يعمّق إحساس القارئ بالأسطورة الدينية القديمة جداً التي لا تزال كامنة في نفوس الأكراد. لكنّ العيش في مخيمات، أو معسكرات أبدية، وفي زمان ومكان جامدين، يخرج مكامن النفس الكردية، فتعبّر عن هويتها وتراثها وحضارتها خوف الزوال والاندثار.

وأشخاص سليم بركات في روايته (معسكرات الأبد)، وربما في باقي رواياته أيضاً، محكومون بالقدَر دائماً وبأحلامهم وهواجسهم، وكأنهم يؤجّلون كل شيء بحكم كرديتهم وحياتهم ـ الاستثناء والهامش في «زمكان» المعسكرات السَّرْمدية. إنّ سليم بركات، الكاتب المنفيّ، يؤرّخ حين يكتب، فهو يؤرّخ لذاكرة شعبه وماضيه أثناء الاستعمار الفرنسي للمنطقة. وإزاء رفض الأكراد التعاون مع فرنسا، واختيارهم الانضمام إلى ثورة «الدقوري»، ما كان من الفرنسيين إلا أن يضعوا حدّاً لهم، كما تقول الرواية:

«طائرتان لا غير. طائرتان قادمتان من لا مكان، انخفضتا حين أدركتا القافلة، ثم عَلَتَا، بعدما ألقتا مفاتيحَ الشيطان الحديدية على زجاج العراء، فارتجَّ الشمال من غابره الأقصى إلى غابره الأدنى، بعظام الحقيقة المدفونة فيه كجهةٍ من جهات الأرض تحسن إيواء حقيقتها، الميتة أيضاً. وفي برهةٍ أقصر من إشعال لفافة تبغٍ خمد المكان، كأنما يصغي إلى الثرثرة التي تركها المعدن ودويُّهُ هناك...».

[معسكرات الأبد، ص: ١٠٠]

هذه الصورة لجنود المستعمِر الفرنسي، بطائراته وعتاده، وعرباته الصارخة ذات الغبار الخانق، شكَّلت منه ـ في مخيّلة الأكراد ـ قدَراً مقدوراً، لا فَكَاكَ للشعب الكرديّ المشتّت من أسره. وما عليهم سوى الانتظار، فقط «الانتظار» هو كل ما يملكون، كأنهم ينتظرون المسيح المخلّص حين تقترب

«القيامة» [والفصل الخامس والأخير من الرواية يحمل اسم «القيامة»] ، أو هم ينتظرون «جودو» صمويل بيكيت ، بكل ما يحمله الاسم من دلالات تتصل بعالم «عبثيٍّ» ، مضطرب ، لا يحكمه ـ هنا ـ سوى قانون القوة ومنطق التسلّط الأعمى الذي يهدف دائماً إلى نفي «الآخر» وإزاحته من طريقه ، بل وإلغائه إن لزم الأمر :

««الانتظار ، يا عمي موسى ، الانتظار . هذه الخصيصة التي يعرفون أنها ستدفع المخلوق ، في ذلك المنزل ، إلى اليأس فيخرج» (. . .) . تأمَّلَ موسى في كلام صهره دون اعتراض ، لكنه سأله :

ـ هل الانتظار هو كل طباعنا؟

«نعم ، يا عمي موسى ، قبل أن نموت ، كان الانتظار هو كل طباعنا» ، «ردّ أحمد»» .

[معسكرات الأبد ، ص : ٨٥]

لعل عودة الكاتب الدائمة إلى الطفولة هي بمثابة اقتصاص وثأر من التاريخ كله . ومع ذلك ، قد يصعب على الكثيرين اكتشاف ما يسمّى بـ «المحلية» ، أو «الإقليمية» ، في مثل هذه الأعمال ، رغم أنها تكاد تضجّ وتَتفجّر بها لالتصاقها الشديد بذلك العالم الذي يبدو متفرِّداً في غرائبيته ، لكنه واقعي في قرارة القرار من هذه الكتابة ، موحش ومجهول بالنسبة إلى الآخرين . وإذا كان سليم بركات قد قدّم في روايته (الريش) صورة عن المنفى مع استعادة لحظات من التاريخ الكردي في القرن العشرين ، فإنه في رواية (معسكرات الأبد) يكرّس كل مجهوده لاستبطان عالم مكتمل تحيا كائناته فوق هضبة ساكنة ببلدة «قامشلي» وفي بيوت متناثرة تشبه معسكراتٍ جامدٍ زمانُها ، كئيبٍ مكانُها ، في زمن يمتدّ نحو الأربعينيات من هذا القرن ، وكأنَّ ثمة «معسكراً ما للأبدية» . ومع ذلك ، فثمة غياب للوثيقة التاريخية للفترة المعالجة في الرواية أو غياب زمن المرجع المحدّد بدقّة . لكننا إذا وسّعنا مفهوم التاريخ الذي تخلقه الرواية بفضائها الممتد عبر فصولها الخمسة ـ كما تفعل كثير من سرديّات المَنْفَى ـ سوف ندرك أن تلك «الهمهمات الداخلية للشخوص ووعيهم الأسطوري [كذا !] أو لاوعيهم الجماعي ومعايشتهم الفنطاسية والشعرية للمكان»[٧٧] ، تجعلنا نقرأ في الرواية وجهاً آخر للتاريخ : تاريخ الشخوص النفسي والداخلي ، وتاريخ المكان المهجور ، وتاريخ المؤلِّف المنفيّ في علاقته بالآخر الغازي أو المستعمِر ، وتاريخ الوطن المستبعَد .

٣ ـ ٥ الذاكرة :

إذا كانت «الذاكرة» هي قدرة النفس البشرية على الاحتفاظ بالتجارب أو الخبرات السابقة واستعادتها، أو هي «القوة الحافظة» التي تحفظ ما تدركه «القوة الوهمية» من معانٍ غير محسوسة موجودة في محسوسات جزئية(٧٨)، فإنها عند المنفيين، أو المبعدين والمنبوذين بصفة خاصة، تصبح تلك القدرة الحدّية والقوة الحافظة التي تستدعي ـ أو تسترجع وتستعيد ـ كل ما مرّ بها من تجارب وخبرات أو عاينته من مُشَاهَدَات أو صور أو سمعته من أحاديث أو حوارات، في ذلك الوطن المُبْعد والمُقْصَى. فمن خلال تلك اللغة التي يقابلها المرء في المهد على حجْر أمّه ثم يفارقها عند باب القبر، يستطيع الإنسان أن يسترجع الماضي، كما يستطيع أن يتوهّم في الوقت نفسه فكرة «الجماعية» أو «الجماعة المتخيّلة» (٧٩)، وأن يحلم بالمستقبل. فذاكرة المرء، من حيث هي لغته وجماعته، بالإضافة إلى وعيه الذّاتي، وجهان مختلفان لعملة واحدة. وما التكرار السردي، أو «السرد الكبير» بتعبير بول ريكور(٨٠)، سوى صورة جمعية من صور وعي الذات الإنسانية. هكذا، لم تكن ذاكرة وليد مسعود ـ بوصفه واحداً ممن عاينوا، وعانوا في الوقت نفسه، مرارة المنافِي العربية في عالم يرزح تحت وطأة مختلف القوى الاستعمارية ـ سوى سرد كبير ومكثَّف لذاكرة أمة يحدّق بها خطر الذوبان والانقراض من كل جانب، إن لم تقاوم ولو بتكرار «مسرودات الشتات الكبير» (٨١) التي تناهض الإمبريالية في العمق، أقصد إلى ممارسة فعل المقاومة اعتماداً على ذاكرة حدّية وتسجيلية في آن، ذاكرة لا تفارق لغتها وهويتها حتى عند باب القبر. لذا، يدرك وليد جيداً أن «المكان» يعيش في داخل كل إنسان، وليس هو فحسب ما يعيش فيه المرء أو يحتمي به أو حتى يأوي إليه: «الفضاء في داخلي يا جواد» (ص: ٨١).

إن الزمكان الذي يضبط إيقاع رواية جبرا (البحث عن وليد مسعود) هو ذاكرة وليد نفسه، من حيث هي مستودع لحكايات الفدائيين والمقاومين، فضلاً عن كونها مستودعاً ووعاءً لسردية الوطن الكبرى، منذ طفولته البعيدة التي كانت تضرب بجذورها في عراقة أسرة فلسطينية مسيحية لم تعانِ ـ رغم كونها تنتمي إلى أقلية مسيحية وسط مجمع تغلب عليه الديانة الإسلامية ـ أيّاً من أشكال العنصرية سواء في الجنس أو العرق أو الديانة إلا ما عانته على يد ذلك الآخر/ المستعمِر في زمن مرجعي متقدّم يعود إلى الأربعينيات من القرن العشرين وما قبلها، وربما يتصل بزلزال فلسطين عام ١٩٢٧ كما يروي وليد عن نفسه (ص ص: ١٧٨-١٧٩). ولم يكن هروب وليد وصديقيه مراد وسليمان سوى رغبة مبكرة في تغيير هـذا العالم المدنّس الذي شيّد تراتبه الطبقي ـ ما بين «مستعمِر» و«مستعمَر» ـ آخر إمبريالي (ص ص: ١٠٣-١٣٣). لذلك، لم يكن اختفاء وليد، كما تؤكد الرواية، انتحاراً أو خلاصاً فردياً وجودياً من العالم أو محض هروب من حياة المَنْفَى، بل عودةً إلى

جحيم الوطن في صراع البحث عن هوية ووطن وظِلّ زيتونة.

وبما أن الذاكرة تاريخ للذات والجماعة، تتوارثه الأجيال من الأمم والشعوب المناهِضة للإبادة والنَّفْي، فإن مروان وليد سوف يُكمل المسار السردي المناهِض نفسه؛ إذ ينغمس في مجري الفدائيين ويصف لنا اشتباكاته مع العدو الذي كان يهاجمه دون خوف أو توتّر، حيث الليل الفلسطيني من خلفه ساكن، فيه قرصة برد طيّب، ووراء الزيتون كان النوّار مكوَّماً على أشجار التفاح وهو يلتمع فِضّياً أخضر بضوء القمر.

لقد كان هاجس العودة يلحّ على ذاكرة مروان، وهو ينجز مهّمته؛ إذ تذكّر أباه وأراد أن يخبره بما يفعل، لكنّ «العودة ليست كالقدوم... النزول شاق والصعود أشقّ» (ص: ٣٠٢). وفجأة يُصاب مروان ويمتلئ الفضاء العريض المضيء بالانفجارات المدوية بوجهٍ واحدٍ هائل هو وجه وليد، فيصيح مروان: «أبي... أبي...» (ص: ٣٠٣)، ولم يسمعه أحد. إن ذاكرةً بحجم ذاكرة وليد مسعود حين يختفي ـ في الفصل الأول من الرواية ـ من بغداد تاركاً خلفه لغز اختفائه لأصدقائه وصديقاته، ثم يعود إلى المقاومة وممارسة العمليات الفدائية في الأرض المحتلّة، مدفوعاً بدافع الثأر، لا سيّما بعد تعرّفه استشهاد ابنه مروان، إنما هي ذاكرة جمعية، لا تاريخ للذات فحسب، ذاكرة تضمّ في رحابتها واتساع فضائها تاريخ الذات والجماعة وزمكانهما، كما تتضمّن في الوقت نفسه هوية الفرد والمجموع، ذاتياً ووطنياً وقومياً.

وفي مقابل احتواء ذاكرة وليد مسعود وابنه مروان زمكان الوطن الفلسطيني المنْفِيّ الذي يرزح تحت ثِقَل الآخر ـ المستعمِر، الغازي والنَّافي، فإن ذاكرة محمد الواسيني راوي (ذاكرة الماء) وزوجه مريم وابنتهما ريما بكرّاستها الصغيرة (سلطان الرّماد) التي تمثّل وثيقةً في حدّ ذاتها على عصر من الرعب والاغتيالات والمسخ ومحو الذاكرة، تنهض بالفعل نفسه، لكنْ في فضاء المجتمع الجزائري، حيث الوطن/ المنْفَى أو المنْفَى/ الوطن، وحيث الآخر ليس هو المستعمِر الأجنبي أو الدّخيل الوافد بل المواطن المحلّي الذي يسلك سلوك الغُزَاة حين تتأجَّج بداخله رغبات كولونيالية مكبوتة في النَّفْي والإبادة والتصفية لكل من يعارضه، اعتماداً على مرجعيته التي لا تؤمن بالاختلاف، إنْ في الجنس أو العرق أو الدين أو المذهب، بل تعتقد فقط في التشابه والتماثل الذي يبلغ حدّ التطابق والنسخ.

إن ذاكرةً بمثل هذه المواصفات لهي أشبه ـ كما يقول الراوي في حلمه (أو كابوسه) ـ بعلبة مسحورة «قفزت من داخلها حمامات وغربان ثم بحر أزرق وألوان رمادية وروائح وعطور، وأحجار وأتربة صفراء رقيقة مثل حبّات الرمل» (ص: ١٤). وسوف تتبدّى في فضاء هذه الذاكرة علامات التغيّر والتحول الزماني ـ المكاني، فهي ذاكرة الإنسان، والمدينة، والوطن المفقود. حتى عندما يسافر

الراوي مع زوجه مريم وابنتهما ربما إلى فرنسا للخروج ـ ولو بعض الوقت ـ من فضاءات الضغط النفسي ومِحَن الجنون العاري، سوف يتذكّر صورة مقهى Le dêpart (أو مقهى المرتحلين) الذي كان يرتبط به؛ إذ ينهض هذا المقهى ـ بكل ما يحويه من بشر أخلاط مختلفي الأجناس والأعراق والديانات والثقافات واللغات والأحلام والأيديولوچيات ـ بتمثيل زمكان المنفيين وذاكرتهم:

«تذكرتُ أصدقاء ضاعوا في هذه البلاد وفي غيرها. عراقيون أكلتهم المنافي. فلسطينيون ركضوا طويلاً نحو وطن، كلما اقتربوا منه، زاد ابتعاداً وتقلّصاً. يمنيون وخليجيون رفضوا البداوات الميّتة، لكنَّ صرخاتهم ظلت في وادي والدنيا في وادي آخر... كنت أظن أن ذلك يحدث للآخرين فقط، أمّا أنا، فقد كنت من وطن أُنشئ داخل النيران والقيامات، ولن يقبل أن يتقهقر نحو الموت. لكن الذي حدث، اختزل دفعة واحدة هذه البشاعات، والجنازات، والقتل، والمنافي في حالات لا يمكن فهمها بدون أن نفتقد شيئاً من عقولنا ورزاناتنا».

[ذاكرة الماء، ص: ٨٦]

لذلك، ليس غريبا أن يصف الراوي ذلك الآخَرَ الداخليَّ (في الوطن) بِصِيَغ التعميم الجمعي. ولأنَّ هؤلاء قد جمعهم التشابه والتماثل في كل شيء، ووحّد بينهم وحدة الهدف وتطابق المرجع والذاكرة، فإنّ الراوي سوف يختزلهم في هويّات سديمية ونعوت قدحية تضعهم في مركبة واحدة: إنهم دوماً «قتلة»، «إرهابيّون»، «جزّارون»، «متوحشون»، «جهلة»، «ملتحون»، «مكبوتون»، «ظلاميون»، «مصّاصو دماء»، وهم في كل الأحوال كائنات هلامية يجوز قولبتهم في صور وتمثيلات نمطية؛ إذ هم أناس:

«يرتدون أقمصة بيضاء، فضفاضة وعليها بقع الدم اليابسة، يلتفّون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزّق، كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين».

[ذاكرة الماء، ص: ١٦]

والواقع أن حرص الراوي على تقصّي مثل هذه الأوصاف يُعَدّ نوعاً من ردّ فعل الأنا تجاه الآخر المتطرّف الذي أضحى تمثيله بالأجساد فعلاً كرنفالياً ومشهداً احتفالياً جمعياً[٨٢] يؤكد أن ثمة توجّهاً مفزعاً يدشّن له الآخر لمسخ كل معالم الاختلاف وما يرسيه من قيم أو مواضعات أو سلوكات. هي

الذاكرة، إذن، ما يمثّل زمكان الرواية ويضبط إيقاعها السردي. لكنها الذاكرة التي تتغيّر معالمها بتغيّر ملامح الوطن (المكان والإنسان) في مدينة «صار الزمن فيها رديفاً للحياة والنجاة وأحياناً الموت» (ص: ٢٣٦) وفي زمن مرجعي يعود إلى السبعينيات والثمانينيات تحديداً من القرن العشرين، وقد يعود إلى عام ١٩٦٥ مع ذلك الانقلاب ضد السلطة الجزائرية الذي شارك فيه الفنان التشكيلي يوسف (ص ص: ٢٨٨ - ٣٠٠)، صديق الراوي، بالتحريض والكتابة ضد السلطات العسكرية الجزائرية، ودفع فيما بعد ثمن مشاركته تمثيلاً بربرياً بجسده عندما فصلوا عنه رأسه وقلبه أمام مرأى ومسمع كل من زوجته نوّارة التي غزوا جسدها واستعمروه في وحشية متفرّدة وأخيه الذي قيّدوه بالحبال فلم يجد فكاكاً.

فضلاً عن ذلك كلّه، فإنّ ثم حقولاً زمكانية أخرى، من قبيل «الجسر» (أو المعْبر) في نص مريد البرغوثي (رأيتُ رام الله)، و«العربة» (أو القطار) في روايتي غسّان كنفاني (رجال في الشمس) وعبد الرحمن منيف (الأشجار واغتيال مرزوق)، و«السجن» في روايتي منيف أيضاً (شرق المتوسّط) و(الآن. . . هنا أو شرق المتوسط مرةً ثانيةً)، وغير ذلك من حقول زمكانية تتمثّلها هذه المروية أو تلك من مرويّات المنْفَى العربية. لكنّ أهم ما تمثّله هذه المواضع أو الحقول من قيم جمالية و/ أو ثقافية هو كونها تتأرجح بين مفهومي «الدلالة» و«الذكرى»، حيث تتخلّق في المسافة بينهما جُلّ الصور التمثيلية المتخيَّلة للأوطان المفقودة والهويّات الجوّالة في عالم ما بعد الاستعمار الذي تتبوّأ فيه مرويّات المنْفَى موضع الصدارة من حيث هي مرويَّات مقاوَمة (ومقاوِمة) في آن.

هوامش الفصل الأول

(١) ب . س . ديفيز : المفهوم الحديث للمكان والزمان ، الألف كتاب الثاني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص : ١١ .

(٢) أمينة رشيد : تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ص : ١١ ، ١٣ .

(٣) تزفيتان تودوروف : باختين : المبدأ الحواري ، ص ص : ٤٩ ، ٩١ ، ١٩٠ .

(٤) لفهم هذه العلاقات تفصيلاً ، انظر :

Paul Ricoeur: **Narrative Time**, p. 205.

ضمن كتاب : **On Narrative**, Edited by W. J. T. Mitchell, The University of Chicago press, Chicago and London, 1981.

(٥) منى طلبة : مفهوم الحكاية ما بين ليوتار وريكور : وجهتا نظر لما بعد الحداثة ، قضايا فكرية ، الكتاب التاسع عشر والعشرون ، أكتوبر ١٩٩٩ ، ص ص : ٤٣٢-٤٣٣ .

(٦) حسين حمودة : الرواية والمدينة : نماذج من كتّاب الستينيات في مصر ، كتابات نقدية ، عدد ١٠٩ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، سبتمبر ٢٠٠٠ ، ص ص : ٢٧٥-٢٧٦ .

(٧) تعد علاقة المكان بالزمان عند المنفيين أحد أبعاد شعرية «رواية المنفى العربية» ، حيث لا انفصال بينهما ، فكلاهما تجلٍّ للآخر ، وكلاهما ظَرْفان يحتوي كل منهما الآخر . يقول مريد البرغوثي في (رأيت رام الله) : «رأسي على المخدّة في بيت «أبو حازم» . هذا بيت آخر للمسافر . هذه مخدة أخرى لرأسي . علاقتي بالمكان هي في حقيقتها علاقة بالزمن . أنا أعيش في بقع من الوقت بعضها فقدته وبعضها أملكه لبرهة ثم أفقده لأنني دائماً بلا مكان . إنني أحاول استعادة زمن شخصيّ ولَّى . لا غائب يعود كاملاً . لا شيء يُسْتعاد كما هو . عين الدير ليست مكاناً . إنها زمن . وقت» (رأيت رام الله ، ص : ١٠٤) .

(٨) انظر : Nancy E. Berg: **Exile from Exile**, p. 4.

(٩) انظر كلاً من :

تزفيتان تودروف : «مقولات السرد الأدبي» ، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي) ، منشورات اتحاد كُتّاب المغرب ، سلسلة ملفات (١٩٩٢/ ١) ، ط١ ، الرباط ، ١٩٩٢ ، ص : ٥٥ وما بعدها .

G. Genette: **Narrative Discourse, An Essay in Method**, Translated by Jane E. Lewin, Foreword by Jonathan Culler, Cornell univ. Press, Ithaca, New York, 1980, pp. 67, 87, 95, 96, 99, 100, 108, 113, 114.

(١٠) لقد قمنا بذلك من قبل ، حين درسنا «روايات محمد البساطي» من منظور بنيوي ، أو من منظور «السرديات البنيوية» ، فدرسنا علاقات «الترتيب» و«المدة» و«التواتر» وأتبعناها بـ «تداخل الزمان والمكان» . انظر للمؤلّف :

بلاغة الراوي: طرائق السرد في روايات محمد البساطي، كتابات نقدية، عدد ١١١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر ٢٠٠٠.

(١١) انظر النصّ الكامل لتداعيات دلالات العام السابع والستين وأثره في مخيّلة المنْفيّ وذاكرته، وحساسية مثل هذه الذاكرة ـ حتى بعد مرور ثلاثين عاماً على وقوع هذا الحدث/ الحادث ـ نحو الرقم ٦٧ بصفة عامة، في مرويّة مريد البرغوثي: (رأيت رام الله)، ص ص: ٢٠٦-٢٠٧.

(١٢) انظر: Paul Ricoeur: **Narrative Time**, p. 17.

(١٣) انظر: ص ص: ٩، ١٤٧. وسوف نحيل إلى أرقام الصفحات في المتن بعد ذلك.

(١٤) سيد حامد النسّاج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٠، ص: ١٠٣.

(١٥) تتمثّل بعض روايات المنفى هذه التقنية، حيث يصبح المشهد الأول كأنه يوازي المشهد الأخير، أو هو هو في الزمان والمكان نفسيهما، كأن ما بينهما فقط هو متن الرواية. انظر: حليم بركات: عودة الطائر إلى البحر، ص ص: ٩-١٦ متن الرواية ١٤٧-١٩٢.

(١٦) إبراهيم نصرالله: طيور الحذر، ص ص: ٥-٢١ متن الرواية ٢٢-٣٣٢.

(١٧) عن أهمية البنية الاستهلالية في تحليل النص الروائي، وتشابك علاقاته، ما بين الاستهلال والمتن، انظر: ياسين النصير: الاستهلال ـ فنّ البدايات في النصّ الأدبي، كتابات نقدية ـ عدد ٧٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يونيو ١٩٩٨، ص: ١٩٤.

(١٨) انظر: روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمه وقدّم له وعلّق عليه: محمود الربيعي، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٧٣، ص ص: ٤٦-٤٧ (حيث يتصل تكنيك «تيار الوعي» ـ عند همفري ـ بالمونولوج الداخلي غالباً الذي يقدم المحتوي النفسي للشخصية).

(١٩) تتمثّل رواية جبرا إبراهيم جبرا (البحث عن وليد مسعود) تقنية «تعدّد الأصوات» (أو البوليفونية) بالمعنى الباختيني الذي يرمي إلى خلق بنية سردية متعددة الأصوات والرؤى ووجهات النظر، دون هيمنة أيّ منها على السرد، بما يهدف إلى إضفاء قيمة حوارية على السرد، لا مونولوجية تسلّطية. انظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ص: ١٠-١١، ١٣٣.

والللافت للنظر هو أن رواية جبرا السابقة (السفينة) رواية أصوات متعددة أيضاً. وليس ذلك بغريب، إذ إنّ جبرا هو مترجم رواية (الصَّخَب والعنف) لوليام فوكنر.

عن تقنية الأصوات المتعددة في الرواية العربية الحديثة، انظر: جابر عصفور: تقنية الأصوات المتعدّدة، جريدة «الحياة»، ١٨/ ٤/ ٢٠٠١م.

(٢٠) مثلها في ذلك مثل استرجاعات غسّان كنفاني. انظر: رجال في الشمس، ص ص: ٩، ٢٣، ٣٠، ٤٢، ٥٨، ٦٠، ٦٩، ١٠٠.

(٢١) ميخائيل آنوود: معجم مصطلحات هيجل، ترجمه وقَدَّم له وعلَّق عليه: إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص: ٤٥٦.

(٢٢) ينطبق معنى الآيات التي ترنّم بها مراد باللغة اللاتينية على المزمور المائة والخمسين من سفر «المزامير» بالكتاب المقدس. ونصُّه كما يلي: «هلِّلويا. سبِّحوا الله في قدسه. سبِّحوه في فلك قوّته. سبِّحوه على قوّاته حسب كثرة عظمته. سبِّحوه بصوت الصور. سبِّحوه برباب وعودٍ. سبِّحوه بدفٍّ ورقصٍ. سبِّحوه بأوتار ومزمار. سبِّحوه بصنوج التصويت سبِّحوه بصنوج الهتاف. كل نسمة فلتسبح الرب. هلِّلويا». [العهد القديم، المزامير، إصحاح ١٥٠، آيات: ١-٥].

(٢٣) جابر عصفور: رواية السجن، جريدة «الحياة» بتاريخ ٩/ ٦/ ١٩٩٧.

(٢٤) في رواية عبد الرحمن منيف (الأشجار واغتيال مرزوق)، تمثّل شخصية منصور عبد السلام، الذي يستقلّ القطار خارجاً من بلدته بحثاً عن عمل، أحد أوجه النَّفْي، فهو شخص مطرود (أو مُسَرّح) من عمله في الجامعة لأغراض سياسية. وهنا، يقرّر منصور ترك بلدته إلى بلدة أخرى: داخل الوطن. ويستحوذ سرد منصور عبد السلام على القسم الثاني كله من الرواية، في حين قد استأثر إلياس نخلة على القسم الأول كاملاً. وفي الوقت الذي كان يروي فيه إلياس لمنصور عبد السلام حكاياته ومغامراته المتعددة، فإنه يهبط بإحدى محطات القطار، ولا يجد منصور بُدّاً من أن يحكي لنا حكايته، فهو راوٍ ونحن مروي لنا (أو علينا).

(٢٥) في الرواية البوليسية يكون اهتمام القارئ منصباً على حل الغموض الذي يحرّك السرد، وهو ما أسماه بارت «الشفرة التأويلية» ومع ذلك، فهناك قصص بوليسية عدة لا تهيمن عليها «الشفرة التأويلية»، وينظر إليها ـ رغم ذلك ـ على أنها قصص بوليسية، مثل قصة إدجار آلان بو «الخطاب المختلس». انظر:

توني بينيت: سوسيولوچيا الأنواع: عرض نقدي، ترجمة: خيري دومة، ص: ١٧٨، ضمن كتاب: (القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة).

(٢٦) ثمة إشارة وحيدة إلى «الصور الشمسية» التي كان المصوّر يلتقطها للسلطان وحاشيته في بادن. ومن المعلوم أن زمن التصوير الفوتوغرافي (الضوئي) أخذ في الانتشار والذّيوع منذ أواخر القرن التاسع عشر؛ أي أن زمن المرجع الذي تدور فيه أحداث الرواية يرجع إلى ما قبل هذا التاريخ.

(٢٧) عن «أدب المقاومة» و«أدب اليقين»، انظر: فيصل درّاج: الرواية الفلسطينية بين المنْفَى والحصار، جريدة «الحياة»، ٢٤ أبريل ٢٠٠٢م.

(٢٨) تُعَدّ رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) (١٩٦٧) من أقدم وأبرز مرويّات «الهجرة»، أو «الشرق والغرب»، أو «الأنا والآخر»، جنباً إلى جنب روايات: (زينب) (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل، و(أديب) (١٩٣٥) لطه حسين، و(عصفور من الشرق) (١٩٣٨) لتوفيق الحكيم، و(قنديل أم هاشم) (١٩٤٤) ليحيى حقّي، و(الحيّ اللاتيني) (١٩٤٥) لسهيل إدريس، و(الساخن والبارد) (١٩٦٠) لفتحي غانم، و(قَدَر الغرف

المقبضة) (١٩٨٢) لعبد الحكيم قاسم، . . . إلخ. وقد قامت العملية السردية في رواية الطيب صالح على توليد هذه المقارنة بين الشرق والغرب أو الأنا والآخر، حتى على مستوى الأصوات السردية والأمكنة: مصطفى سعيد في مقابل النسوة اللائي عرفهن في لندن أثناء تدريسه الاقتصاد هناك، الخرطوم وريف السودان وقبائله في مقابل مركزية العاصمة لندن. انظر: مصطفى بدوي: رواية الغربة: الحب في المنفى لبهاء طاهر، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء ١٩٩٧، ص ص: ١٤٥-١٤٦.

(٢٩) تنهض رواية إميل حبيبي أيضاً (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) على تمثّل تام للتاريخ الذي نشأ فيه وعي سعيد، وتدرّج في إطاره مفهوم الدولة العبرية: ففي حواره مع رجل الفضاء، يقول الراوي:

«ـ فهل رتبة «الألوف» من جنرالاتهم الآن، يا معلّمي، منحوتة من هذا المعنى؟

ـ حاشا وكلا يا بُنيّ. بل تعود إلى قائد الألف في التوراة. هؤلاء ليسوا مماليك، وليسوا صليبيين، بل عائدون إلى وطنهم بعد غيبة ألفي سنة.

ـ ما أقوى ذاكرتهم! (. . .)

ـ فلماذا لم تُعْلموننا عن هذه القدسية يا معلّمي؟

ـ من حق الإنجليز أن يتباهوا بتاريخهم، يا ولدي. وخصوصاً بملكهم العظيم ليون هارت. وبدون أن نعلمكم هذه الأمور شاركوا هم أيضاً، بدمائنا، في عملية تقديس بلادنا. والتاريخ يا بنيّ، لا يصحّ في عيون الغزاة إلا بتزوير التاريخ.

ـ فهل سيسمحون لنا، يا معلّمي، بدراسة هذا التاريخ بعد أن جلا الغزاة ونالت البلاد استقلالها؟

ـ انتظر فتر». (ص: ٣٥).

ويشير، في موضع آخر، إلى أن التاريخ في إحدى لحظاته الحاسمة لا يمثّل حداً زمانياً مكانياً فقط، بل يصبح حداً بين هويتين وثقافتين ولغتين ووعيين: قبل وبعد. يقول عن عام ١٩٤٨، وبداية الشتات الفلسطيني: «وكان السبت، الذي وقع عليه الاختيار، هو اليوم الحادي عشر من آخر شهر في سنة ١٩٤٨ ذات الكفّ العفريتية. فأنا لا أنسى هذا التاريخ الذي أصبحتُ، فيما بعد، أؤرّخ به حياتي ـ ما قبل وما بعد» (ص: ٥٩).

(٣٠) جابر عصفور: الحب في المَنْفَى، جريدة «الحياة»، ٢٨ أغسطس ١٩٩٥.

(٣١) ليس الوطن هو «المرجع والمآل» بالنسبة إلى قضية الزمن الروائي، فحسب، بل الأمر نفسه ماثل فيما يتصل بموضوع «الخيال والصور والمجازات»، كما سوف نفصّل في الفصل الثالث من هذه الدراسة. وفي هذا السياق نفسه، حيث علاقة زمن المرجع بالوطن، نجد أن أغلب استرجاعات إميل حبيبي في روايته (الوقائع الغريبة . . .) تعود بسعيد المتشائل، وبحركة «القصّ» كلها (وبنا أيضاً) إلى ما قبل عام الشتات ١٩٤٨. راجع هذه الصفحات من الرواية:

استرجاعاته عن «يعاد» وطفولته: ص ص: ٢٩، ٦٣، ١٣١.

استرجاعه عن والده: ص: ٣٧.

(٣٢) هناك صور عدّة للمدينة في روايات المنْفَى، فـ «المدينة ـ المرأة» ماثلة هنا في رواية (الحب في المنفى) لبهاء طاهر، و«المدينة ـ الذَكر» في رواية (ذاكرة الماء) لواسيني الأعرج، و«المدينة ـ المتاهة» في روايتي جبرا (البحث عن وليد مسعود) و(الغرف الأخري). وعن صور المدينة، بصفة عامة، انظر:

حسين حمودة: الرواية والمدينة. . .، ص ص: ١٤٧، ١٧٨، ٢٣٢، ٢٥٠.

(٣٣) بخصوص مفهوم الحوار المجهري عند ميخائيل باختين، انظر:

ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ص: ١٠٦، ١٠٧.

(٣٤) عن «المنْفَى/ الظِلّ» انظر وصف حسين حمودة لعلاقة الراوي ببريچيت في المدينة «ن»، كُل وإرْثَه الثقافي والتاريخي: حسين حمودة: الرواية والمدينة. . .، ص: ١٩٤.

(٣٥) من اليسير، ملاحظة هيمنة «بنية الإطار» على كثير من روايات المنفى العربية. انظر الروايات التالية ولاحظ المقدّمة والخاتمة في كل منها: «عودة الطائر إلى البحر»، «طيور الحذر»، «ذاكرة الماء»، «معسكرات الأبد».

(٣٦) إدوارد سعيد: صور المثقف. . .، ص ص: ٦١-٦٢.

(٣٧) سوف يتكرّر الإلحاح كثيراً على دالّ «الخرائط» في روايات المنْفَى العربية، ومن أشهر الروايات التي تَمثّلت هذا الأمر تمثّلاً تاماً بدءاً من العنوان رواية (عالم بلا خرائط) لعبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا. وانظر أيضاً:

ـ (الحب في المنْفَى): ص: ٢٤٤، ٢٤٧.

ـ (طيور الحَذَر): ص ص: ٢١٢، ٢٣٩.

ـ (رأيت رام الله)، ص ص: ٩، ٢٩، ١٦٨.

(٣٨) شرف الدين ماجدولين: الرواية والمنْفَى وسؤال الغيرية: «ذاكرة الماء» لواسيني الأعرج، إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العددان: ديسمبر ١٩٩٩ ويناير ٢٠٠٠، ص: ١٤٩.

(٣٩) ميخائيل آنوود: معجم مصطلحات هيجل، ص: ٤٥٦.

(٤٠) لا تختلف عن ذلك استرجاعات مهدي جواد في رواية حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر)، وهي استرجاعات تتصل بوطنه في العراق. انظر: ص ص: ١١، ٢٢-٢٣، ٦٨، ٧٣ من الرواية.

(٤١) عن تقنية «الكولاچ الروائي»، أشكاله ووظائفه في الخطاب الروائي، انظر: صلاح فضل: تقنية الكولاچ الروائي، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢، ص ص: ٣٣٢-٣٣٩.

(٤٢) عن «السرد والأحلام» و«شيزوفرينيا الحالِم»، انظر:

ـ غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٩٩٦، ص ص: ٧، ٨، ٢٢، ٤٣.

ـ تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار

شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ص: ١٢١-١٣٠.

(٤٣) ميخائيل آنوود: معجم مصطلحات هيجل، ص: ٣٥٥.

(٤٤) فيما يتصل «بالإيقاع السردي»، فإن جيرالد برنس Gerald prince يعرّفه بأنه «نموذج متواتر للسرعة السردية. وبطريقة أكثر شيوعاً، فإنه أي نموذج لتكرار Repetition ذي اختلافات Variations. وفي السرود الكلاسيكية، تنتج أكثر أشكال هذا الإيقاع شيوعاً عن تناوب منتظم Regular بين المشهد Scene والملخص (المجمل Summary)». انظر:

G. Prince: **A dictionary of Narratology**, University of Nebraska Press: Lincoln & London, 1987, p. 81.

(٤٥) انظر مثلاً: جبرا إبراهيم جبرا: (البحث عن وليد مسعود)، ص ص: ٩٣، ١٠٦، ١٠٨، ١٤٦، ٢٣١، ٢٣٧، ٢٤٥، ٣٢٩.

(٤٦) فيما يتصل بدلالات «الضَّبُع» اللغوية والفولكلورية، انظر:

- لسان العرب، مادة «ضبع»، جـ٨، ص ص: ١٦-١٨.

- المعجم الوسيط، مادة ضبع، ص ص: ٥٥٣-٥٥٤.

- روبرتسن سميث: محاضرات في ديانة الساميين، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مراجعة: محمد خليفة حسن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ص ١٤٦-١٤٧.

(٤٧) انظر: Fredric Jameson: **Political Unconscious, Narrative As A socially Symbolic** Act, pp 20, 102, 142.

(٤٨) الأمر نفسه يفعله إميل حبيبي في روايته (الوقائع الغريبة...)، حيث يستدعي حكاية «يُعاد»، وتجدّدها مراراً، في نوع من الحيل الدفاعية لمقاومة عجلة الزمن التي لا تقف. انظر: ص ص: ٢٩-٣٠، ٦٣-٦٤، ٦٥-٦٦، ٦٧-٦٩، ١٤٦-١٤٨، ١٤٩-١٥١.

(٤٩) في مقابل هذا الأمر، تنهض رواية حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر) على سرد تفصيلي لوقائع حرب السابع والستين، فيستقل كل فصل من فصول القسم الثاني منها «أمواج الأصوات والريح الجنوبية» بيوم من أيام الحرب الستة.

(٥٠) يعكس هذا الجدل بين الراوي والمروي حدّة ملاحظات إدوارد سعيد حول علاقة الثقافة بالإمبريالية، وكون الأمم ذاتها سردّيات أو «مرويّات» يذكر بعضها في موضع، ويُحجب البعض الآخر في موضع ثانٍ. انظر: إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص ص: ١٧، ١٨، ٥٨. والفكرة نفسها وردت عند آخرين، مثل هومي بابا، وجيمسون، وغيرهما، كما أشرنا في المدخل النظري.

(٥١) انظر: Harry Levin: **Refractions, Essays in Comparative Literature**, p. 66.

(٥٢) تستعين كل رواية من روايات المنفى العربية بعدد كبير من نصوص واقتباسات وأسماء كتّاب منْفَى عالميين، وعناوين دالّة على وضعية الاغتراب والنَّفْي بوصفها وضعية معاصرة تتجاوز الكثير من حدود الجغرافيا لتسم إنسان العصر الحديث. وفي هذا السياق، تحديداً، تستدعي رواية بهاء طاهر (الحب في المنفي) نصوصاً وكُتّاباً عدّة:

بابلو نيرودا: (ص: ١٢، ١٩٣)، همنجواي ومالرو ولوركا وبيكاسو: (ص٥١)، طرفة بن العبد: (ص: ٦٧)، أحمد شوقي: (ص: ٩٦)، المتنبّي: (ص ص: ١٦٠-١٦١)، أنطون تشيخوف: (ص: ٢٤٥)،.. إلخ.

(٥٣) تُعدّ رواية جبرا (الغرف الأخرى) رواية «مدينة كابوسية» تبحث فيها الذات الساردة ـ بأسمائها المتعدّدة والمزيّفة ـ عن هوّية حقيقية لها في مبنى غريب يمتلئ بالغرف المتداخلة والمتقاطعة أشبه بغرفة محرّمة، ملعونة، تصيب من يحاول فتح بابها بالتيه في سراديبها وفقدان الوعي ولعنة الضياع. إن دهاليز رواية جبرا (الغرف الأخرى) وممرّاتها هي دهاليز لاوعي المؤلّف (= الراوي) الذي كان يعيش، في استغراق تام، حالة تأليفه كتاب «المعلوم والمجهول». والرواية كلها، إذا نظرنا إليها من زاوية رمزية، مجازية، تحيل إلى وضع الإنسان العربي التائه، وبصفة خاصة الفلسطيني المشرَّد، في «مدن/ متاهات»، إذ قد يعلو صوت المستغيثين، لكن: لا مجيب.

(٥٤) انظر: بندكت أندرسن الجماعات المتخيّلة،...، ص ص: ١٧٨ - ١٧٩.

(٥٥) ما بين زمني صدور رواية غسّان كنفاني (رجال في الشمس) (١٩٦٣) ورواية جبرا (البحث عن وليد مسعود) (١٩٧٨) خمسة عشر عاماً. والعراق ـ إلى جوار غيرها بالطبع من مدن عربية ـ منْفَى الفلسطيني في رحلة شتاته (الديسبور Diaspora).

(٥٦) فيما يتصل بفكرة «الصعود»، تُعد رواية سامي النصراوي (الصعود إلى المنْفَى) مجلي لهذه التيمة، إذ هي رواية قهر باسم الدين والمؤسسة الدينية (المسيحية تحديداً في الرواية)، حيث تطارَد أسرة «يوحنا» (امرأته ميريت، وابنته مادلين، وابنها ألكسندر) من قِبَل الأغا الذي يفرض على المنطقة كلها بطش ثرائه ونفوذه وبمساعدة القسيس (راهب الكنيسة). ولأن يوحنا لم يستجب لرغبة الأغا والقسّ حين بشَّراه باختيار الرّب أرضه وكوخه لتقام فوقهما كنيسة ـ كما يزعمان ـ يكيدان ليوحنا، ويخلقان حوله أساطير عن غضب الرب ولعنة العذراء لأنه لم يستجب لهما. يموت يوحنا غمّاً، وتُقتل زوجته حرقاً بالنار بحجّة مرضها الخبيث، ويُحرق بيتها، ثم «تُنْفى» مادلين وتُطَارَد هي وابنها ألكسندر الذي يُسمَّم في نهاية الرواية. وما كان من مادلين، في نهاية المطاف، إلا أن أحالت بيتها ـ الذي تذهب إليه كل يوم في موضعه على قمّة الجبل «صعوداً» و«هبوطاً» ـ إلى «ماخور» تشبّثاً به وكفراً بكل ما قدّمه الرب والمؤسسة الدينية والسياسية الظالمة التي يمثّلها كل من القسيس والأغا، بعد أن فقدت كل ما لديها إلاّ ما بقي من هذا «البيت».

(٥٧) فيما يتصل بصورة «اللص والكلاب» وعلاقتها بمفهوم «الصورة الروائية» وفاعليتها المجازية في إطلاق مخيّلة القارئ، يدرس محمد أنقار رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ من هذا المنظور، انظر: محمد أنقار:

الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣، ص ص: ٤٣-٤٩.

(٥٨) جابر عصفور: رواية السجن، جريدة «الحياة»، بتاريخ ٩/ ٦/ ١٩٧٧.

(٥٩) هذا الشكل من أشكال «التواتر Frequency» يؤكد إشارة إدوارد سعيد إلى كون الأم ذاتها مرويّات وسرديّات، كما ذكرنا من قبل.

(٦٠) انظر: مشهد المذابح في رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى): مذبحة دير ياسين وعين الحلوة ص: ٢٢٥، وقارنه برواية حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر) ص ص: ٥٣، ٥٤، ٨٧، ١٢٣. وفي السياق نفسه انظر: الخلافات القائمة في «موران» بين السلطان وحاشيته في منْفَى «بادن بادن» في رواية (المنبت)، ص ص: ٢٧، ٢٩، ١٧١.

(٦١) هل يمكن أن ينطق وعي وليد مسعود بمثل هذه الجملة. إنه اشتراكي، بورجوازي، فكيف ينسى أن «الخبز ضرورة تفوق أشياء أخرى كثيرة». إنها، إذن، وجهة نظر كاظم إسماعيل الغيور من وليد دائماً.

(٦٢) انظر: Harry Levin: **Refractions, Essays in Comparative Literature**, pp. 74, 77.

(٦٣) يشير هومي بابا، في أكثر من موضع، إلى علاقة «أدب المنافي» بالتخوم التي تنشأ عندها الهويّات وتتشكّل بجوارها الكينونات المقاوِمة والمتمردة دائماً على سلطان المراكز. انظر:

Homi Bhabha, **The Location of Culture, Living On Boundaries, The Art of Present**, pp. 5-8, 12, 18-19.

ولعلّ أغلب هذه التّخوم تنشأ إلى جوار المدن الساحلية، حيث «المدن الساحلية مدن الحريّة والعنف» كما كان يقول رجب إسماعيل بطل رواية عبد الرحمن منيف (شرق المتوسّط، ص: ١٥٥).

(٦٤) تتعامل روايات كل من حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر) وبهاء طاهر (الحب في المنفى) وسليم بركات (معسكرات الأبد) مع «الجبل أو الهضبة» بوصفه زمكاناً روائياً، إلى جوار حقول زمكانية أخرى أكثر حضوراً وتأثيراً. لكن، يبقى الحضور الأقوى ممثّلاً في هضبة «قامشلي» في رواية سليم بركات عنه في روايتي بهاء طاهر وحليم بركات. فهضبة قامشلي مجلي لتغيّرات عدّة جمعت بين الفرنسيين والأكراد في فضاء سردي واحد يصوغ جدل المستعمِر والمستعمرَ في زمنٍ مرجعٍ يبلغ العقد الرابع من القرن العشرين (ص: ٩)، ولا ينفصل عن شعرية الرواية التي تنهل من واقع غرائبيّ (أو سحري) هو في أساسه تجلٍّ لواقع مرير يحياه المنفيّون داخل حدود الوطن، كل يوم، ويأبى المبدعون منهم إلاّ أن يخرجوا عن طوق «النّوع الأدبي» الذي يحدّ الكتابة (والكاتب) بقيود الشكل والأسلوب وتقاليد الكتابة وأعرافها. عندئذ، يخرج «الأسطوري» و«الغرائبي» من رحم كتابة تفجِّر الواقع المرير والمحاصر بأسلحة وعتاد الآخر/ المحتلّ المدجَّن بتكنولوجيا الغزاة. وعندئذ، يلوذ المؤلِّف المنْفِيّ (وتلوذ الكتابة أيضا) بتراثٍ ولغةٍ وأساطير وصورٍ تغوص في محليّتها التي تؤرِّخ للذاكرة والمكان وترتدّ بغرائبية الكتابة، أو شَطَطها، إلى واقعية عميقة ومجهولة.

(٦٥) يعبر نصّ مريد البرغوثي (رأيت رام الله) عن كون «الجسر» فيه حقلاً زمكانياً فاعلاً، ويطلق اسمه على الفصل الأول. لاحظ الجمل التي يثبّت فيها الراوي الزمن وهو يعبر الجسر، وتكرار تأكيده على صوت الأخشاب وهي تطقطق من تحت قدميه. انظر صفحات: ٥، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨.

(٦٦) يمكن أن نشير هنا إلى رواية فيصل حوراني (سمك اللُّجّة)، (١٩٩). والرواية ينهض بالسرد فيها راوٍ بضمير المتكلم هو سمير سعيد الكندرجي المدرس الدمشقي الذي يعيش في فترة حكم الشيشكلي ١٩٥٣-١٩٥٤ في سوريا. ونظراً لمعارضته للسلطة الحاكمة آنذاك، يتم إبعاده (أو تسريحه) إلى قرية نائية هي قرية «البطيحة» التي تطلّ على فلسطين. و«سمك اللُّجَّة» نوع من الأسماك يسبح وسط مياه النهر (أو البحر) الهائجة، في مقابل سمك الحوافّ. ولا يخفي المدلول الكنائي الذي يحيل إلى نوعين من البشر آنئذ: نوع مهادن للسلطة (يشبه سمك الحوافّ) ويسهل اصطياده من قِبَل الحكّام وقتما شاءوا، ونوع آخر مشاكس (يشبه سمك اللُّجّة) لا يمكن اصطياده بحال. انظر: فيصل حوراني: سمك اللُّجّة، دار الثقافة الجديدة بالتعاون مع الدائرة الثقافية ـ منظمة التحرير الفلسطينية، طبعة خاصة بالقاهرة، ١٩٩٩، ص ص: ٨٩، ١٥٣، ١٥٩، ١٧٤، ١٨٨، ٢٣٥، ٢٥٥.

(٦٧) يمكن أن نضيف، هنا، تمثّل رواية جميل عطية إبراهيم (والبحر ليس بملآن) (١٩٨٥) هذا الأمر بطريقة مختلفة تخلق جماليات شديدة الخصوصية لرواية «الغربة» أو «الاغتراب» التي تتداخل و«رواية المدينة». انظر: حسين حمودة: الرواية والمدينة. . .، ص ص ١٨٦-١٨٩، حيث يتناولها من زاوية «مدينة الغرب/ مدينة الشرق»، ويضعها إلى جوار روايات أخرى في هذا المضمار، من مثل (كتاب التجلّيات) لجمال الغيطاني، و(الحب في المنفى) لبهاء طاهر.

(٦٨) بالطبع، هذا افتراض نظري فحسب. فلا أحد يمكنه تمثّل موقع «الآخر» مادام ينتمي إلى أيّ منهما. وهو دائماً ينتمي إلى واحد من الاثنين اللذين لا ثالث لهما. وما دمنا ننتسب إلى الظّرف الأدنى، بحكم ظروف تاريخية وثقافية وسياسية واقتصادية راهنة، فإنه لا يمكن تمثّل موقع «المستعمِر Colonizer» إلا على مستوى التخيّل فحسب؛ إذ هو وضعية لها حيثياتها واستراتيجياتها التي لا تتفق ومقدّراتنا ووضعيتنا الراهنة «هنا والآن» (وبعد الحادي عشر من سبتمبر بصفة خاصة).

(٦٩) مثلما جمعت أو «استدعت» ـ من الذاكرة الروائية العربية ـ روايتي (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم و(قنديل أم هاشم) ليحيي حقّي، وغيرهما من الروايات العربية التي جرت في المجرى نفسه، حيث التقاء الشرق بالغرب. انظر:

رجاء عيد: لقاء الحضارات في الرواية العربية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع ١٩٩٨.

(٧٠) حسين حمودة: الرواية والمدينة. . .، ص: ١٩٤ وما بعدها.

(٧١) سوف نحلّل مثل هذه التشبيهات، فضلاً عن غيرها من مفردات الصور السردية من «استعارة» أو «كناية» أو

«رمز» . . . إلخ، في علاقاتها بالمَنْفَى والوطن والهوية، في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

(٧٢) انظر: Nancy E. Berg; **Exile from Exile**, p. 153.

(٧٣) وفي هذا المضمار، يقول «المعجم الوسيط»:

«الحَيْرِ»: شبه الحظيرة، أو الحِمَى. و«الحِيَر»: الكثير من الأهل والمال، ويقال: لا آتيه حِيَر الدهر أي أبد الدهر. و«الحِيَرَة»: التردّد والاضطراب. ويقال: أصبحت الأرض حِيَرةً: أي مخضَرَّةً مُبْقِلةً. انظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص: ٢١٨، طبعة مصورّة (د. ت).

(٧٤) سوف نشير إلى الأبعاد الرمزية لـ «الخيول» في الرواية ـ بعد تدهور حالتها الصحية في مدن المنافي الباردة، وكأنها كانت تعاني قهراً مماثلاً لقهر السلطان وجماعته وحاشيته ـ في الفصل الثالث من هذه الدراسة. ومن ناحية ثانية، فللخيول في الثقافة والأدب العربيين رمزيّات وسرديّات عدة لا تبدأ فحسب بكتب الأصمعي اللغوي عن «الخيول»، ولا الجاحظ عن «الحيوان»، ولا غيرهما، كما أنها لا تنتهي بقصائد الشعراء المحدثين: أمل دنقل، عفيفي مطر، أدونيس . . . وغيرهم.

(٧٥) من اللافت للنظر، هنا، والغريب أيضاً، الاهتمام بروايات سليم بركات، من حيث هي تمثيل لكتابة روائية عربية غرائبية، أو «فانتاستيكية»، والبحث عن شعرية خاصة بها، دون الاهتمام ـ ولا حتى الإشارة العابرة ـ بكونها تحيل إلى «كتابة المنفى» في بنيتها العميقة. ومن وجهة نظرنا، ليس البعد الغرائبي فيها ـ أو «الفانتاستيكي»، كما يسمّيه بعض الباحثين ـ سوي تجلٍّ لألم النفي والاستبعاد، والوطن الغائب، والهوية المفقودة، وسط صورة مرعبة للآخر/ المستعمِر (الفرنسي تحديداً).

انظر: شعيب حَليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

(٧٦) طه خليل: سليم بركات في روايته «معسكرات الأبد»، مجلة إبداع، العدد السابع، يوليو ١٩٩٥، عدد (الرواية الآن ـ٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص ٦٩-٧٠.

(٧٧) كاظم جهاد: سليم بركات «معسكرات الأبد»، مجلة الكرمل، نيقوسيا ـ قبرص، العددان ٤٨ – ٤٩، ١٩٩٣، ص ص ٢٣١ – ٣٣٢.

(٧٨) مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩، ص ص: ٢٠١ – ٢٠٢.

وانظر أيضاً: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٣، ص: ٨٨.

(٧٩) بندكت أندرسن: الجماعات المتخيّلة . . .، ص: ١٥٦.

(٨٠) بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، . . .، ص ص: ١٥٥ – ١٥٦.

(٨١) يشير إدوارد سعيد إلى أنه على الرغم من تشديد تيار ما بعد الحداثة على تلاشي المسرودات الكبرى للتحرّر والتنوير، فإن «المسرودات الكبرى لا تزال باقية رغم أن تطبيقها وتحقيقها هما اليوم في عطالة مؤقتة، وهي مرجأة أو مطوّقة». انظر:

إدوارد سعيد: تعقيبات على الاستشراق، ترجمة وتحرير: صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص: ١٢٩.

(٨٢) يمكن أن نطلق على هذا المشهد اسم «معكوس الكرنفال»، حيث يرمي إلى فناء الآخر، أو محوه من «الوجود، بغية إرساء قيم ومواضعات عالم أحادي الصوت (مونولوجي)، عالم هو ـ في حقيقة الأمر ـ مقلوب القيمة التي أرساها باختين حين صاغ مفهوم «الكرنفال»، الحواري، المتعدّد، الذي لا يرضخ لأي متسلّط يأبى التعايش مع «الآخر» أو إلى جواره.

الفصل الثاني

المنفى والسّرد وحدود النّوع الأدبي

مدخل

أولاً : سرديات المنفى وحدود النوع

ثانياً : النوع والهويّة

• مدخـل :

إذا كان درس الزمان ـ المكان (أو درس «الكرونوتوب» بالمعنى الباختيني) هو أحد أوجه خصوصية رواية المنْفَى العربية، بوصفه مدخلاً رئيسياً من بين مداخل عِدّة لدراسة قضايا السرد الروائي بصفة عامة، أو قضية «النوع» الأدبي بصفة خاصة، فإن الوجه الثاني لدراسة حدود النوع أو الجنس الأدبي وآفاقه في روايات المنْفَى العربية هو تحليل ـ ومن ثمّ: تأويل ـ جوهر «النّوع» ذاته جمالياً وسوسيولوچياً، أو تحليله من حيث طبيعة «الأسلوب»، أو «الصيغة» (أو العنصر النوعي المهيمن) الذي يمكن من خلاله تفسير وتأويل هذه الرواية من روايات المنْفَى أو تلك. أقصد تحديداً إلى تحفيز هذا الجماع من النّويّات النّوعية المتصارعة في رحم روايات المنفى التي تمثّل مادة الدراسة، وفي سياق لا ينقطع عن التجليّات المتعدّدة التي تتبدّى عبرها تيمة «النّفْي» في الرواية العربية (في الفترة التي أعقبت عام ١٩٦٧م) وطرائق تمثيلها سردياً، وهو سياق لا ينفصل من جهة أخرى عن قضايا المنفيين أنفسهم وإشكالات اللغة والهويّة. وسوف نتوقّف تفصيلاً عند أبرز هذه النويّات (النوڤيلا ـ المقامة و/ أو الأشكال السردية التراثية ـ المنظور الحداثي الهجين ـ المنظور الشعري ـ المنظور السِّيَر ذاتي ـ المنظور الملحمي ـ المنظور الغرائبي. . .) بغرض تشييد قراءة نقدية من منظور نوعي يفجِّر الطاقات الكامنة في كتابات المنافِي العربية، فضلاً عن إثارة مثل هذا التحليل الكثير من التساؤلات حول المنفَى والنّوع والهوية، وبما لا يفقد هذا الفصل وحدته وتماسكه المنهجي من حيث هو وحدة خاصة أو مقاربة نقدية تضيف إلى فصل الزمان ـ المكان السابق وتؤسِّس عليه، في الوقت نفسه الذي تمهِّد لدراسة الفصل التالي عن المجاز في علاقته بقضايا السرد والمكان والهويّة.

في تفرقته الدالّة والدقيقة بين أنواع المحاكاة التي تختلف إما باختلاف ما يُحاكَى به، أو باختلاف ما يُحاكي، أو باختلاف طريقة المحاكاة، يتوقف أرسطو Aristotle (٣٨٤ ق. م ـ ٣٢٢ ق. م) عند الضَّرْب الثالث قائلاً:

> «ثم إن الثالث لهذه الفروق هو الطريقة التي يمكن أن يُحَاكَى بها كُلٌّ. فقد تقع المحاكاة في الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم تارةً بطريق القصص ـ إمّا بأن يتقمَّص الشاعر شخصاً آخر كما يفعل هوميروس، وإما بأن يظلّ هو هو لا يتغيّر ـ وتارةً بأن يعرض

أشخاصه جميعاً وهم يعملون وينشطون. فالمحاكاة ـ إذن ـ لها هذه الفصول الثلاثة كما قلنا منذ البدء: ما يُحاكَى به، وما يُحاكَى، وطريقة المحاكاة» [١].

هذه الصيغ الثلاث من طرائق المحاكاة (ملحمية، غنائية، درامية) التي اقترحها أفلاطون Plato (٤٢٧/٤٢٨ق.م ـ ٣٤٨ق.م) في جمهوريته، ومن بعده أرسطو في «فنّ الشعر»، تقوم على تصور محدّد للعالم يتعلق بأهمية من يؤدّي فعل الكلام في النصّ. وهي صيغ نظرية ثلاث تولّدت عن أنواع تاريخية هي «الملحمة» و«الشعر الغنائي» و«المسرح». ومع ذلك، فهذه الصيغ النظرية الثلاث ـ رغم فاعليتها وتداولها النقدي حتى الآن ـ تتسم بقدر كبر من المرونة التي تُكسبها معاني متجدّدة ومتغيرة من نوع إلى نوع ومن فترة إلى فترة [٢]، بحيث تفقد معياريتها القديمة، وبخاصة مع توالد أساليب وتقنيات وأنواع (أو أجناس) سردية حديثة، كالقصة القصيرة، والرواية، والقصة الطويلة (النوڤيلا)، والسيرة الذاتية، . . . إلخ.

لكنَّ هناك تفرقةً أخرى بين «الأنواع» و«الأجناس» تجعل «الجنس أعمَّ من النّوع»، كما ذكر ابن منظور في (لسان العرب) [٣]، أو تجعل من الجنس أصلاً تتفرّع منه أنواع عدةً. فالشعر ـ مثلاً ـ جنس أدبي عرف مسارات وتطورات مختلفة هي في حقيقتها أنواع (المديح، والهجاء، والرثاء، والوصف، والغزل، . . .)، وكذلك الرواية جنس من الأدب يندرج تحته قائمة من الأنواع السردية (الرواية التاريخية، والرواية السياسية، والرواية البوليسية، والرواية الجنسية، . . .) [٤]. وعلى العكس مما قاله عبد الملك مرتاض، يجعل جمال باروت [٥]، مثلاً، الصيغ الثلاث الشهيرة (غنائي ـ ملحمي ـ درامي) أنواعاً، في حين أن ما يقع تحتها من قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة يسمّيه أجناساً.

إن الأنواع أو الأجناس ـ أو أياً كانت التسمية الممنوحة لها ـ تنميطات مفهومية نظرية ليس بالضرورة أن توجد بشكل نقيّ، صاف، وأن يتمثّل كل نصّ إحداها تمثيلاً تاماً، بل يمكن لجنس أدبي واحد أن يستوعب، بدرجة أو بأخرى، أساليب الأنواع الثلاثة. فـ «النصيّة» تقع في إطار «الأنواع» (أي الأصول) في حين أن النص يقع في إطار «الأجناس» (أو الفروع). وتمثل «النصّية» هنا بالنسبة إلى النصّ ما تمثله «الدرامية» بالنسبة إلى المسرحية و«السردية» بالنسبة إلى الأجناس الأدبية السردية المختلفة. وإذا كانت الأنواع الكلاسيكية قد صُنِّفت منذ أرسطو حسب مبدأ «المحاكاة»، وتقويض تمثيل العالم أو مشابهته أيقونياً، وما يُعْرَف اليوم في نطاق الأدب الحديث باسم «الغنائية» و«الملحمية» و«الدرامية» أو حتى «النصيّة» إن هو إلا خصائص لغوية وأسلوبية (جمالية) لا تتجلى إلا من خلال اللغة وبواسطتها، الأمر الذي يجعل من الحوار بين «نظرية الأجناس الأدبية الحديثة» وبين «الشعرية»، في إطار اتجاهات ما بعد البنيوية بصفة عامة، حواراً لا يهدأ.

إن الرواية «فنّ لا شكل له»، وهي نوع (أو جنس) لم يكتمل بعد [٦]، بل هي نوع غير منتهٍ، وقدره أن يظل هكذا إلى الأبد؛ إذ هي النوع المعبّر عن الصيرورة The Genre of becoming، «إنها لا «تكون»، إذ ليس لها مجموعة من الخصائص الشكلية التي يمكن أن تحدّدها، وإنما هي «تصير»، لأنها تتغيّر باستمرار وتتطور، و«لكنْ ليس في اتجاه محدد أو مرسوم سلفاً يمليه نظام للعلاقات بين الشكل الأدبي والبنية الاجتماعية التي تميّز ظروف نشأته» [٧]. وهي، في ذلك، أشبه بالنسبة إلى دارسيها ونقّادها بدراسة اللغات الحية التي «لا تتوقف عن التطور والنمو والتجدّد؛ إذ إنها تفضح دائماً الطابع المصطنع لأشكالها ولغتها وتُقْصي بعض الأنواع، وتُدخل أنواعاً أخرى في تركيبها الخاص، بعد إعطائها معنى آخر ولهجة أخرى» [٨]. ودراسة النوع لا تنفصل، عند باختين، عن دراسة «الأسلوب» و«التلفّظ». فأي تلفّظ ـ شفاهياً كان أو كتابياً، أساسياً أو ثانوياً، وفي أي فضاء من فضاءات التواصل ـ هو تلفظ فردي يمكنه أن يعكس إلى درجة أو أخرى خصوصية المتكلّم (أو الكاتب) الذي يمتلك أسلوباً فردياً؛ إذ «ليست هناك ظاهرة وحيدة جديدة (صوتية، أو معجمية، أو نحوية) يمكنها أن تدخل نظام اللغة دون أن تجتاز معبراً طويلاً ومعقَّداً من الاختبارات والتعديلات النوعية ـ الأسلوبية Generic-Stylistic» [٩]. فحيثما وُجِد الأسلوب وجد النوع. ووظيفة أي شكل (ويشير باختين هنا بصفة خاصة إلى «الغنائي Lyric» بوصفه نوعاً Genre نموذجياً) هي أن «يحرِّر detach المضمون ويعزله، لا لكي يخصّبه أخلاقياً ولا أن يُفرغه من محتوياته، ولكن كي يحرِّره من اعتماديته، أن يمكّنه من أن يستريح، وأن يجعله حراً من أي توقّع جبان لاستجابة ما. .» [١٠].

الأنواع ـ أو الأجناس ـ الأدبية مفاهيم مرنة تتطور من عصر إلى عصر ومن كاتب إلى كاتب ومن مدرسة أو مذهب إلى مدرسة أخرى أو مذهب آخر، وهي في تطورها لا تغفل طبيعة الكاتب (الفرد)، في الوقت نفسه الذي لا تُسقط مفهوم التاريخ من حسبانها. وكل نوع متميز يضيف في تطوره إلى باقي الأنواع الأدبية ككل الكثير من سمات التطور والتميّز والمغايرة، قدر ما يضيف الفنّان أو الكاتب الموهوب أو النص الجيّد إلى الجنس أو النوع الذي يُكتب في إطاره، في الوقت ذاته الذي يصوغ علاقات في حالة حراك وجدل دائمين مع غيره من الآداب والفنون والثقافات التي تشاركه التاريخ والسياق الاجتماعي نفسيهما. فالفنون كلها في حالة جدل لا يسكن؛ إذ تستعير من بعضها البعض الكثير من التقنيات والأساليب والتيمات والأشكال والصور، كُلٌّ حسب منطقه الفنّي (= النوعي) ورؤية مبدعه الفردية بالأساس من حيث هي رؤية أنتجها ظرف اجتماعي تاريخي محدّد. فالنوع ينشأ ويتطور ويتعدّل وفقاً لحاجات اجتماعية لدي البشر تحدّدها مراحل من التطور الاجتماعي نفسه. و«الثوابت» ـ إنْ كانت هناك ثوابت في الموقف «الجمالي» ـ هي تلك المواقف (أو الصيغ)

الثلاث: الغنائي، الملحمي، الدرامي. أما الأنواع فمتغيّرة (١١). ويرجع ثبات المواقف إلى أنها أصل الإدراك الجمالي للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم. أما تغيّر الأنواع فيعود إلى كونها «محسوسات» تحكمها حاجات تاريخية ومدارك وأساليب في التلقّي في مرحلة ما. ولذلك، فالمواقف (أو الصيغ) كلها متحقِّقة في كل عمل فنّي بدرجات متفاوتة؛ إذ إنها الأصل في إدراك العالم جمالياً، وإنما يغلب واحد منها على نوعٍ ما وفقاً للحاجات الإنسانية في مرحلة بعينها دون أخرى، وفي ظرف دون ظرف.

من هنا، تُعزى هوية أي شكل، أو نَسَبه، إلى هوية الظروف الاجتماعية التي تقف وراءه أو نَسَبها. وطالما أن الأمر كذلك، فـ «هوية الوظيفة» ـ ونَسَبها ـ يتحتم أن تنشأ عن تشابهات الشكل التي تشترك فيها الكتابات المنتمية إلى ذات النوع. وقد لخَّص لوكاش الموقف ذات مرّة، فقال:

> «إن أشكال الأنواع الفنية ليست اعتباطية، بل إنها على العكس تنشأ عن عامل يتجسّد في ظروف اجتماعية وتاريخية محدّدة. ويتحدد طابع هذه الأنواع وخصوصيتها من خلال قدرتها على التعبير عن سمات جوهرية في جانب اجتماعي تاريخي معين. ومن ثمَّ، فإن الأنواع المختلفة تنشأ في مراحل معينة من التطور التاريخي، وتغيّر من طابعها بسرعة (فالملحمة تتحول إلى الرواية)، وأحياناً تختفي تماماً، وأحياناً وعبر التاريخ تظهر إلى السطح مرة أخرى مع تعديلات معينة» (١٢).

هكذا، يغدو «النوع الأدبي» أشبه بمؤسسة Institution أدبية لا ينفصل فيها الفنّي عن التاريخي أو الاجتماعي أو السياسي، أو الثقافي بوجه عام، بل تبدو العلاقات جميعاً في وضع استنفار وجدل لا يسكن أبداً. وهنا، يُرسي فريدريك چيمسون مفهوم «النوع بوصفه مؤسسة» أدبية من ناحية الجوهر؛ إذ هو «موصِّل اجتماعي بين الكاتب وجمهوره الخاص الذي من وظيفته أن يحدّد الاستخدام المناسب لنتاج إنساني ثقافي خاص» (١٣). فالرواية «ليست وحدة عضوية بقدر ما هي فعل رمزي يجب أن يعيد توحيد أو تناغم النماذج paradigms السردية المتناقضة التي لها معنى دقيق خاص بها ولها أيضاً معنى أيديولوچي متناقض»(١٤)، وهو ما يسمّيه چيمسون بـ «فَجْوات النوع Generic discontinuities».

إن روايات المنفى، من حيث هي نصوص جمالية ذات طابع عبر قومي interNational مهجَّن أو «بريكولاچ» (١٥)، تصوغ علاقاتٍ وأبعاداً سردية متباينة تلعب دائماً على شحن ذلك التوتّر الذي

يسكن المساحة البينية أو نقطة «العمى» blindness بتعبير بول دي مان Paul de Man ما بين الجمالي والثقافي، وتدفع بقوة نحو دَرْس سؤال النوع الأدبي: آفاقه وحدوده. ولمّا كان المنظور الغالب على دراستنا يبدأ من فرضية السرد في علاقته بالمنفى والهوية، فإن درس «النّوع» لن يحيد بنا عن هذا المجرى نفسه، بل إنه سوف يمثّل في واقع الأمر حفراً عميقاً في طبقات متراكبة تشكّل كلها البنية السردية الجمالية لرواية المنفى العربية، في الوقت نفسه الذي يمثّل هذا الدرس تحليلاً حفرياً يغوص في شرائح البِنى الاجتماعية والتاريخية والثقافية لرواة المنْفَى وشخصياته في علاقاتها بقضايا الهوية وإشكالات الإزاحة واللغة والمكان. وكلّها قضايا تثيرها كتابة سردية تمزج الواقعي بالخرافي أو الغرائبي وما فوق الطبيعي وتتصاعد بالأسطورة المحليّة والصور المستقاة من تربة ثقافات هؤلاء الكتّاب والكاتبات وبيئاتهم المتباينة والمتشابهة في آن، الأمر الذي يجمع ـ في النهاية ـ بين كتّاب المنافِي العربية المتباعدة وكتّاب المهاجر وبعض طرائق كتّاب الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية مثلاً ـ رغم تباعد ما بينهم في المكان أو الزمان أو الجنس أو الطبقة ـ جنباً إلى جنب كثيرين من كتّاب أدب ما بعد الكولونيالية في فضاء كتابي متناصّ[١٦].

• أولاً: سرديّات المنْفَى وحدود النّوع الأدبي

١ ـ ١ الرواية القصيرة (النوڤيلا):

إذا كانت موضوعات المنْفَى والرحيل وحياة المخيَّمات واللجوء والحصار هي ما يمنح النصَّ الفلسطيني فلسطينيّته، فإن في الرغبات المضافة إليه ما يعيّنه نصّاً أدبياً للإنسان المقهور بصفة عامة، فلسطينياً كان قد روّعته المجازر أو أفريقياً أسودَ ألهبت ظهره سياط العبوديّة. ففي جدل الرغبات التوّاقة إلى آفاق «الممكن» الذي يخايل البؤساء بالعدل والحرية، والقيود المشدودة إلى سجن «الواقع الفعلي»، يكون النص الفلسطيني «نصاً رَغَبياً بامتياز»[١٧]، تلك الرغبة التي تقترح عليه حُسنَ الاستهلال الذي تلائم فيه البدايةَ النهايةُ التي تُرضي الروح. ولنصّ غسّان كنفاني (١٩٣٦-١٩٧٢)، تحديداً، وجوه متعددة؛ إذ هو نص مشدود أبداً إلى صورة فلسطين الضائعة، وهو نصّ المهزوم الحائر الباحث عن نصر يصل ولا يصل، أو هو النصّ الذي يستنهض مهزوماً حتى يقف من جديد، بدلاً من أن يقع ذلك الفلسطينيّ الضائع المنْفِيّ والمشتّت على يهوديّ متخيَّل قوامه الشرّ والكراهية[١٨].

إن الطريقة التي صاغ بها كل من غسّان كنفاني مرويّته (رجال في الشمس) (١٩٦٣) التي تزيد بالكاد عن مائة صفحة من القطع الصغير، وإتيل عدنان مرويّتها (السّتّ ماري روز) التي لا تكاد تبلغ تسعين صفحة من القطع الصغير أيضاً، وبوصفهما معاً نصّيْن من نصوص المنْفَى العربية المتميزة، أمر

يدفع إلى قراءة نقدية من منظور نوعي يتصل بجماليات الرواية القصيرة (النوڤيلا Novell) من حيث هي شكل سردي وسيط يقع بين الرواية والقصة القصيرة، ويجمع بين جماليات كل منهما في بناء قصصي شفيف يجاوز ـ و/ أو يمثّل في الوقت ذاته ـ الطبيعة السردية لكلا النوعين القصصيين، فضلاً عن كونه يطرح منظوراً مغايراً للعالم. ولعلَّ أسباباً عِدّة قد دفعت بعض هؤلاء الكتّاب الفلسطينيين (أو أولئك الكاتبات اللبنانيات) في أغلب الأحيان إلى أن تكون رواياتهم (أو رواياتهن) قصيرة، فلا تكاد تبلغ نصوصهم المائة صفحة أو أقل إلا بالكاد، وهو ما أشار إليه سيّد حامد النسّاج إشارة ثاقبة[١٩].

١ ـ ١ ـ ١

تميل استهلالات الرواية القصيرة إلى الكثافة تبعاً لطبيعتها المركّزة، ويتحدّد حجم استهلالها بالفقرة الأولى أو الأسطر الأولى منها؛ إذ تتكثّف في الرواية فكرة محورية واحدة. والتركيز الشديد بالكلمات والتعبير عن اللحظات المتأزّمة والميل إلى البوح الذاتي، كلها ـ إلى جوار أشياء أخرى ـ سمات أساسية يسعى استهلال الرواية القصيرة إلى تأكيدها. إن كل فصل من الفصول الأربعة الأُوَل من رواية (رجال في الشمس) يستقِلّ بتقديم سردي لواحدة من شخصيات الرواية الرئيسية (أبو قيس، أسعد، مروان، أبو الخيزران)، مستعيناً بخلفيات واسترجاعات عِدّة حول كل شخصيةٍ من حيث المكان الذي هاجرت منه (فلسطين، الأردن، . . .) وسبب الهجرة (أو النَّفْي)، ولماذا يرغب في الهروب عبر الحدود من البصرة (العراق) إلى الكويت.

تكمن ميزة استهلال الرواية القصيرة[٢٠] في أنه يداخل بين الأزمنة، فالماضي فيه قريب، والتجربة التي تجسّدها الرواية لم تنته بعد. وهو استهلال يملك قدراً ملحوظاً من تداخل الشعري والرمزي في فضاء السرد، مع جانب من الآثار الذاتية للمؤلف، وأجوائه النفسية الخاصة التي تصوغ إمكانية لتناوب حركة السرد ما بين الشعر والقصة القصيرة والرواية، الأمر الذي يجعل من بنية الرواية القصيرة (أو النوڤيلا) نموذجاً فنياً يتعامل من خلاله المؤلِّف ـ عبر أقنعة شخوصه وفضاءاته وحيله البلاغية والسردية ـ مع المعالجات الفكرية لمشكلات مجتمع متحول، أو مجتمع مأزوم، يعاني فيه الأفراد والجماعات أزمةً وقهراً بالغين في النفس والروح، كما هي الحال في انفجار الحرب الأهلية اللبنانية في ١٣ نيسان (أبريل) ١٩٧٥ من حيث هي النّواة التاريخية والثقافية المتأجِّجة كاللهب في قرارة القرار من مرويّة (السّتّ ماري روز)، تلك المرويّة التي استعانت المؤلّفة إتيل عدنان في كتابتها أثناء الحرب اللبنانية بسيرة المناضلة «ماري روز بولس» المرأة والبطلة الحقيقية والتاريخية التي وقفت إلى جوار المحرومين والمقهورين «فأسّست مدرسة للمعاقين وساندت الفلسطينيين في المخيّمات مما

أغضب اليمين الكتائبي الذي رأى في خروجها على القطيع الطائفي المتطرّف خيانةً لا تغتفر، فخطفها وقتلها»[٢١]، كأنَّ باعث الشكل الروائي ـ القصير أو الطويل ـ باعث اجتماعي ثقافي تاريخي، فضلاً عن كونه موقفاً جمالياً من العالم ورؤية ما للوجود.

فأبو قيس ـ كما يصوّره الفصل الأول من رواية غسّان كنفاني ـ فلسطيني عجوز من «يافا» يسكن البصرة بالقرب من شطّ العرب حيث ملتقَى نهري دجلة والفرات، ويعمل هناك، ويطمح في الذهاب إلى الكويت بحثاً عن حياة أفضل كما فعل صديقه سعد الذي ذهب إلى هناك وعاد مُحمَّلاً بأكياس من النقود (ص: ١٦). أما أسعد فرجل فلسطيني فَتِيّ، من الرملة، في أوج رجولته، قَدِمَ من الأردن إلى العراق هرباً عن طريق واحد من المهرّبين هو أبو العبد (ص: ٢٣) الذي خدعه وتركه عند مدخل العراق من جهة الأردن فالتقطه بعض السيّارة من ليل الصحراء البارد ليكون لهم قائدا وأنيساً في رحلتهم الموحشة. لذلك، كان أسعد أشد الثلاثة ـ إلى جوار مروان وأبي قيس ـ حذراً من حِيَل المهرّبين، سواء في ذلك الرجل السمين صاحب مكتب التهريب بالبصرة أو أبو الخيزران الذي يتوارى خلف عمله سائقاً للشاحنات العملاقة مع الحاج رضا، متنقِّلا بين العراق والكويت. لقد كان ما مرّ بأسعد من ضيق أحواله المادّية دافعاً إلى اقتراضه خمسين ديناراً من عمّه استعداداً للرحيل. لكنّ عمّه قد أقرضه حتى يعود كفؤاً للزواج من ابنته «ندى»، لمجرد أنه وأبو أسعد قد قرءا الفاتحة حين وُلِدَا (أسعد وندى) معاً في يوم واحد (ص: ٣٠). أما مروان[٢٢] فهو أصغر الثلاثة سنّاً؛ إذ هو ابن ستة عشر عاماً أغواه ما رآه على صديقه حسن الذي اشتغل في الكويت أربع سنوات، كما أجبره على الهروب إلى الكويت تردّي حال أمه بعد هجر أبيه لها وزواجه من «شفيقة» القعيدة مبتورة الساق في «قصف يافا» لأنها تمتلك بيتاً من ثلاث غرف في طرف البلد. ثم كان تركه أولاده الأربعة، بالإضافة إلى انقطاع أخبار زكريا أخي مروان في الكويت بعد أن كان يرسل لهم كل شهر حوالي مائتي روبيّة (ص: ٤٤).

الثلاثة، إذن، وافقوا على الغوص في المقلاة مع من غاص، على حدّ وصف زكريا أخي مروان (ص: ٥٠)، حيث تتشابك خيوط الرواية الثلاثة عند نقطة تجمّع (أو بؤرة) بعينها هي أبو الخيزران بالفصل الرابع (الصفقة)، وبعد اجتماع رباعي «ضمّ العصابة كلها» ـ بتعبير أبي الخيزران ذاته ـ على رصيف الشارع الموازي لشطّ العرب، لوضع تفاصيل الخطة الجهنمية التي تنتهي بموافقتهم، بعد طول تردّد، على عبور الحدود نحو الكويت داخل شاحنة مياه ضخمة يقودها سائق ماهر (ومهرّب مراوغ أيضاً) هو أبو الخيزران.

أما نقطة تجمّع الأحداث في رواية (الست ماري روز) فهي محاكمة ماري روز نفسها في القسم

الثاني من الرواية (وعنوانه: «الزمن الثاني: ماري روز»). أما القسم الأول (الزمن الأول: مليون عصفور) فكان قسماً استهلالياً يتعامل مع الشخصيات أفقياً كأنه يعرضها أمام القارئ كمن يتصفّح كتاباً عبر عدد من الشخصيات التي سوف ترد أصواتها تراتبياً في القسم الثاني: [صوت (١): الأطفال الصمّ والبكم، تلاميذ الست ماري بالمدرسة، الذين يعبّرون عن حبّهم لمدرّستهم ويتعجّبون من دخول مختطفيها إلى المدرسة وهم مدجّجون بأسلحتهم، وتصوّر لهم سذاجتهم وطفولتهم أن إعدام مدرّستهم أمام أعينهم مشهد يستدعي الرقص الذي تتجاوب معه أجسادهم، صوت (٢): صوت ماري روز المناضلة في أزمنة القمع والاضطهاد الذي يتقنّع باسم الوطن تارة وباسم الدين تارة أخرى، صوت (٣): صوت منير المخرج السينمائي وصديق قديم لماري وعاشق لها منذ مرحلة المراهقة، لكنه ينخرط في تنظيم عنصري ينهض على الاختطاف والقتل، صوت (٤): صوت طوني المتعصّب لطائفته والذي لا يرى في الأمور إلا أبيض أو أسود والتوفيق بينهما محال، صوت (٥): صوت فؤاد المفتون بالعنف والسلطة، صوت (٦): صوت الأب إلياس الذي لا يرى في الدين إلا شكلانيته وطقوسه دون جوهره الحقيقي أو الإنساني، صوت (٧): صوت الراوي (أو الراوية) الخارجي الذي يبدأ الرواية وينهيها، ويعلّق على بعض الأحداث ويفسّر بعضها الآخر].

هكذا، تتسلسل أحداث الروايتين تسلسلاً منطقياً، وتتجه خيوط الشبكة السردية نحو مركز بعينه هو شاحنة أبي الخيزران في رواية كنفاني، من حيث هي تمثيل لـ «زمكان» المنفيين الثلاثة في هذا اليوم الجهنمي، و«بنية المحاكمة» التي تتكئ على تعدّد الأصوات في رواية إتيل عدنان. هكذا، يلتفّ البناء الفنّي للرواية القصيرة حول أزمة Crisis ما تصوغها «حبكة Plot تتجه اتجاهاً تصاعدياً ذا ذروة، ثم يهبط خط سير الأحداث بعده» (٢٣). وهاتان الروايتان، كما نرى، تعمل كل منهما على «ضغط العقدة» لتحتوي التفصيلات المعقّدة كلها في خط واحد وأزمة واحدة فتنضغط بذلك المادة السردية المتسعة في خط قصصي واحد.

وفي فضاء «النوڤيلا» التي تنهض ـ إنْ في «التيمة» أو الحبكة ـ على إذكاء ذلك التوتّر ما بين الرواية والتراچيديا والقصة والقصيرة، تتحمل شخصيات كل من أبي قيس وأسعد ومروان وأبي الخيزران في رواية كنفاني، وماري روز ومنير وطوني وفؤاد والأب إلياس والراوي أيضاً في رواية إتيل عدنان بذلك القدر من التوتّر ذاته، إذ هي ليست شخصياتٍ تأتي من الظِلّ إلى الضوء ثم تخفت فور انتهاء الأزمة (٢٤)، كما هي حال القصة القصيرة مثلاً، كما أنها ليست شخصياتٍ روائية مكتملة لها الوجود الحي والجوهر المحايث الخاص بعيداً عن الحبكة، مثلما هو الوضع في الرواية. إنها خليط بين بين.

١ ـ ١ ـ ٢

تعتمد رواية غسّان كنفاني (رجال في الشمس)، أو «نوڤيلاه»، بنية رباعية الأجزاء، تنهض الفصول الثلاثة الأُوَل فيها بوظيفة المفتتحات أو الاستهلالات السردية للشخصيات الروائية الثلاث، ويمثّل الفصل الرابع «الصفقة» نقطة التجمّع السردي عند شخصية أبي الخيزران ومركبته الضخمة [زمكان الرواية]، في حين يمثّل ذروة النوڤيلا الفصلان الخامس والسادس («الطريق»، «الشمس والظِّلّ»). أما الفصل السابع (القبر) فيمثّل خاتمة الرواية ومنتهى ذروتها الدرامية التي تتمثّل موت ومصير المنفيّين في الأزمنة التراجيدية.

وفي «الطريق» تصبح الصحراء ما بين العراق والكويت أشبه شيء بـ «السِّراط [الصّراط] الذي وعد الله خلقه أن يسيروا عليه قبل أن يجري توزيعهم بين الجنة والنار. . فمن سقط عن السِّراط ذهب إلى النار، ومن اجتازه وصل إلى الجنة. أما الملائكة هنا فهم حرس الحدود» (ص: ٦٨). ونتعرّف قصة خصاء أبي الخيزران بعد اندماجه في إحدي موجات الدفاع عن الوطن المفقود الذي ضاعت رجولته كما ضاعت معه ـ في موازاة سردية رمزية تُظهر اللاوعي السياسي لسرديّات المنْفَى ـ فحولة أبي الخيزران. وفي «الطريق» أيضاً، يتصاعد هجير الصحراء، حيث الشمس «الملعونة» ـ إذا تمثّلنا وعي الشخصيات ـ تدنو من الرؤوس، ويكون الطقس كالآخرة في داخل الخزّان لمّا ينزلقوا بداخله، وحيث جدرانه من الداخل تمتلئ بذرّات الصدأ الأحمر برائحته الخانقة؛ إذ لم يبلله ماء منذ شهور. ففي داخل الخزّان مِقْلاة من نوع آخر، غير مقلاة الحياة ذاتها: إنها «جهنم تتّقد» (ص: ٧٨)، وهي «بئر ملعونة» (ص: ٧٩)، حين ترَجّ بساكنيها «تجعل البيض عِجّة في وقت أقل مما تستطيع الخفّاقة الكهربائية أن تفعل» (ص: ٨٠). يدخل أبو قيس من فوهة الخزّان، يتبعه مروان، وأخيراً أسعد (ص: ٧٩). ثم يخرج مروان أولاً، يتبعه أبو قيس وأسعد، بعد انتهاء المرحلة الأولى من «الطريق» بنجاح.

تشقّ المركبة ـ أو الشاحنة أو «العالم الصغير» حسب وصف الراوي (ص: ٨٩) الذي يستدعي من ذاكرتنا «قطار» إلياس نخلة ومنصور عبد السلام في رواية عبد الرحمن منيف (الأشجار واغتيال مرزوق) ـ طريقها في الصحراء «مثل قطرة زيت ثقيلة فوق صفيحة قصدير متوهّجة». ومن يقود مركبة المنفيّين ـ ومركبة السرد أيضاً في الثلث الأخير من هذه الرواية القصيرة والمكثّفة ـ هو أبو الخيزران بشاحنته وحكاياته، بينما ذاكرة كل من أبي قيس ومروان وأسعد تستدعي أهله وذويه في «مونولوجات» درامية يسردها الراوي ويتخلّق من خلالها، وحولها، زمكان الرواية. الجميع يشعرون باقتراب عالم الشاحنة من نهاية تراجيدية ما. والخوف والتوجّس يتصاعدان في نفس كل منهم رهبةً من فشل تكرار تجربة النزول إلى قعر تلك الشاحنة (قرار جهنم) مرة ثانية، الأمر الذي

يصفه الراوي بعبارات واضحة ومتكرّرة في آن تتمثّل تقنية «الأنافورا anaphora»[٢٥] بطريقة لاهثة وبإيقاع سردي يتصاعد برعب الثلاثة المهاجرين، ويعلو معه فعل المرارة الذي يصدّره الراوي إلى القارئ أولاً بأول، فضلاً عن ذلك التردّد الذي يجوس بداخلنا نحن أيضاً، ويجعلنا نقف على شعرة (أو حدّ كأنه «الصِّراط» الذي وصفه أبو الخيزران) ما بين التذكر والترقّب.

يتصاعد فعل السرد في رواية (رجال في الشمس) القصيرة بحسّ الفجيعة وترقّب الشخصيات الثلاث اقتراب مركبتهم من نهاية مأساوية تنتظرهم. فالطريق بين «صفوان» و«المطلاع» تعجّ بالدوريّات من حرس الحدود التي يتوقّف أبو الخيزران عند إحداها في الساعة الحادية عشرة والنصف صباحاً ـ وبعد أن أخبر ركّابه ورفقاءه الثلاثة بحساب مدّة اختبائهم داخل الفرن (الشاحنة)، وهي ست دقائق فحسب تفصلهم عن الكويت/ الحلم ـ لينغمس مع رجال الدورية في حوارات تؤجّل من إنجاز مهمّته في الزمن القياسي؛ لأن رجال الإدارة الحدودية كانوا يلحّون عليه أن يحكي لهم عن مغامراته الجنسية (وهو المَخْصِيّ) مع الراقصة كوكب التي سمعوا عنها الكثير من الحاج رضا. حينئذ، يرتبك أبو الخيزران ويتوتر القارئ ويلهث رعباً من توقّع المنتظر، الأمر الذي استغرق فيه أبو الخيزران خمس عشرة دقيقة بدلاً من ست، فيهرول نحو الشاحنة ويندفع بها كالسهم في جوف الصحراء، حتى يبلغ نقطة بعيدة تتيح له أن يفتح للمعذَّبين في جحيم جهنم باب الهواء. هنالك، فحسب، ينذر صوت وقوف الشاحنة المسرعة بعد اندفاع جنوني بـ «النّواح»، بينما الساعة تشير إلى الثانية عشرة إلا تسع دقائق، والمشهد كله يَنِزّ كآبةً تلوكها الألسنة وتصيب بالاختناق:

> «الفوهة المفتوحة بقيت تخفق بالفراغ لحظة، كان وجه أبي الخيزران مشدوداً إليها متشنّجاً وشفته السفلى ترتجف باللهاث والرّعب، سقطت نقطة عرق عن جبينه إلى سطح الخزّان الحديد وما لبثت أن جَفَّتْ. وضع كفَّيْه على ركبتيه وقوَّس ظهره المبتل حتى صار وجهه فوق الفوهة السوداء وصاح بصوت خشبي يابس: ـ أسعد!
>
> دوى الصدى داخل الخزان فكاد أن يثقب أذنيه وهو يرتدّ إليه. وقبل أن تتلاشى دوامة الهدير التي خلقها نداؤه الأول صاح مرة أخرى: ـ ياهوه..».
>
> [رجال في الشمس، ص: ١٠٤]

وفي المسافة ما بين الشمس والظل، أو من شمس الصحراء الجحيمية في قيظ آب المحرق (ص ص: ٨، ٦٣، ٦٨، ١٠٣، ١٠٥...) إلى ظلّ الخزّان (الفرن الجهنمي/ المقلاة) سوف يكون «القبر»، حيث موت الثلاثة (أسعد، مروان، أبو قيس)، فيُلْقِي أبو الخيزران بأجسادهم في

الصحراء، بعد أن أرخى الليل عليه سدوله وابتلاه، وسط كومة من القاذورات، ثم نراه يستقِلّ سيارته والفكرة لا تزال تدوي في رأسه وتكبر: «لماذا لم يدقّوا جدران الخزّان؟» (ص: ١١١). ولسوف يبلغ حسّ الفجيعة مداه عندما تُقْتَل ماري روز في مرويّة إتيل عدنان أمام مرأى ومسمع أطفالها بمدرسة الصمّ والبكم الذين لا يستطيعون فعل شيء، بل هم ـ من فرط سذاجتهم وبراءتهم ـ يرقصون (ص: ٩٣)، تعبيراً عن تجاوبهم مع اهتزازات إيقاع الأرض المعذّبة بفعل تساقط القنابل، ودماء الضحايا الأبرياء من فلسطينيين ولبنانيين، مسلمين ومسيحيين، أو هم في حالة أشبه برقص الجسد الأفريقي الأسود الذي يُنذر بالقلق والذعر والخوف من المرتقَب والمؤجَّل الذي ربما يدفع المارد العربي يوماً ما إلى الخروج من قمقمه!

١ ـ ١ ـ ٣

إن بقاء أبي الخيزران وحده حيّاً، رغم فقده رجولته، وموت الثلاثة الباقين، يحمل كثيراً من المدلولات الرمزية والأبعاد الأليجورية [٢٦] التي يدين فيها غسّان كنفاني الخلاص الفردي الذي يُراد للإنسان العربي الفلسطيني الانغماس فيه. فالثلاثة مُدانون لأنهم فَكّروا في الهجرة والابتعاد عن الأرض التي تستطيع «وحدها» أن تحمي الفلسطيني المشرّد [٢٧]. فالأرض هي التي تحرّك الشخوص وتشدّهم إليها، كما كان أبو قيس يشعر بها في مطلع الرواية (ص ص: ٧-٨). لذلك، فإن التخلّي أو التنازل عنها يعني الموت. ولو لم يتخلَّ عنها الفلسطينيّون ما دانت لليهود الذين أحبّوها وأخلصوا لها حتى استجابت لهم طوعاً و/ أو كَرْهاً. إن ذاكرة غسّان كنفاني لا تحتفل بالحنين إلى الوطن الذي كان، بل تحتفل وتحتفي في الآن ذاته بالأمل وبأخطاره وباقتراحاته المبدعة [٢٨]؛ أي أنها ذاكرة تحاور المستقبل قبل أن تناجي ـ أو تنادي ـ «أطياف الماضي» [٢٩].

لم يبق من أصوات (رجال في الشمس) سوى صوت أبي الخيزران، بوصفه تجسيداً للأزمة التي لا تزال ـ إلى الآن، ومهما بلغت ذروة المأساة التي فجّرتها مرويّة (الستّ ماري روز) ضد أشكال التحيّز كافّة من عنصر أو مذهب سياسي أو ديني ـ ممثّلةً في مشكلة العقم وفقدان الذكورة بالمعنى الثقافي لا البيولوجي الذي يُحيل معه السرد، أليجوريّاً، إلى مجتمع عقيم لا «أبناء» له يحملون قضيّته فوق أعناقهم. والأمل، إن كان ثمة أمل في واقع محبط مثل هذا الواقع، معلَّق بأيدي «رجال في الشمس» آخرين ليسوا في احتياج إلى عربة الموت كي يستردّوا وعيهم وذاكرتهم وتاريخ وطنهم المنفيِّ؛ لأنهم سوف يدركون جيّداً الطريق نحو شمس وضّاءة بالعدل والحريّة. وعلى الرغم من أن رائحة الموت تزكم الأنوف في عالم (رجال في الشمس)، فإن غسّان كنفاني يختلف عن كثير من الكتّاب العالميين الذين تعاملوا مع تيمة الموت مثل همنجواي أو فوكنر أو دوستويفسكي أو بودلير أو

غيرهم؛ إذ ينظر إلى الموت من حيث هو فلسفة خاصة للكون والعالم الذي كان يرى الحياة فيه مسلوخةً من إنسانيتها، فكان هاجسه الموت، حتى إن أبطاله التراجيديين قد حُمِلوا في شاحنة أبي الخيزران الذي يقود الرجال في الشمس نحو موت محقق داخل خزّان لم يطرقوا بابه، حتى وإن طرقوه فربّما لم يكن يسمعهم؛ إذ هم الرجال المخدوعون في زمن الخديعة المتجدِّد [٣٠]. وهو ما يجعل من فعل الخروج من الظلام نحو الشمس ـ كما أشار إدوارد سعيد [٣١] ـ فكرة تمثيلية أليجورية تتواطأ وبلاغة التكثيف والاختزال وأحياناً التجريد من أجل صياغة ملامح نوڤيلا ذات جماليات خاصة تضجّ بالسخرية التي تغلِّف مأساة الإنسان الفلسطيني في أزمنة الشتات السرمدي وأمكنة المنافي المؤبَّدة.

١ ـ ٢ السرد الهجين: من الذاتية إلى الهجائية :

ما بين جدل الرغبات والواقع المحاصَر، يصوغ إميل حبيبي (١٩٢١-١٩٩٦) مرويّته جريئة الشكل ولاذعة المضمون (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النَّحْس المتشائل) (١٩٧٤) في عنوان لافت للنظر، ليس في طوله المتفرّد فحسب، بل في اعتماده أيضاً تلك المفارقة اللفظية التي يحملها اسم سعيد أبو النحس الذي ينحت له المؤلف وصفاً خاصاً به وبعائلته هو «المتشائل» بكل ما تحمله دلالات الكلمة من تركيب مزجي يدمج صفتي (وقيمتي) التفاؤل والتشاؤم دمجاً، وبما يحيل ضمناً إلى شخص هجين مزدوج الهوية (عربي ـ إسرائيلي) واللغة (عربية ـ عبرية) والثقافة (شرقية ـ غربية)، ليضعنا بذلك في فضاء نصّ روائي متميّز يلتقط برهافة خصوصية جدل المنْفَى الداخلي/ الخارجي الذي شكَّل ملامح ازدواج شخصية العربي ـ الإسرائيلي، أو عرب ١٩٤٨ كما يُطلق عليهم. إن إميل حبيبي الضاحك الباكي قد خلط ذكرياته بفلسطين شبابه وذهب يعلو في النشيج، موحِّداً ما بين شبابه المنقضي وفلسطين متخيّلة حروفها اللوعة والأطلال الدّارسة ووميض الذكريات الخافتة البعيدة. فهنا وأبداً ذلك الوطن البعيد الذي خلقته الذاكرة فأحسنت خلقه من تين وزيتون وعسل وأمَدّه صقيع المنْفَى الموحِش بدفء لا يُضارَع جسّدته الكتابة ألفاظاً وصوراً ونماذج بشرية من لحم ودم. وحين يضفر إميل حبيبي، في سياق مرويّته، المضحكات بالمبكيات بوصفها إحدى وسائل المقاومة في أزمنة القمع والقهر[٣٢] إنما يلتقط عناصر المفارقة الساخرة [٣٣] مهما كان الموقف مأساوياً، كأن «المتشائل» في نص (الوقائع الغريبة. .) هو النموذج الأكثر تطوراً لشخصية «السيد معروف عامر الدواليبي» عامل الطباعة بإحدى الهيئات الحكومية والشخصية الرئيسية التي يتبنّى غائب طعمة فرمان وجهة نظرها في سرد روايته الساخرة أيضاً (آلام السيد معروف) (١٩٨٢)، حيث يستعين كثيراً بشعر

المتنبّي وابن الرومي وكتابة الجاحظ اللاذعة، جنباً إلى جنب قصص الرسل والملوك والأمثال والأقوال المأثورة ليقدّم لنا نموذجاً للإنسان العربي المعاصر دائم الهذيان والسخرية بسبب إحباطات واقعه الذي يدفع إلى الجنون.

وليست صورة القطة التي تموء مثلاً (في الفصل الثالث من الكتاب الثاني من نصّ إميل حبيبي: «كيف تحوّل سعيد إلى هِرّة تموء»، ص ص: ٨٠ ـ ٨١) سوى صورة من سلسلة الصور المجازية التي تتمثّل وضع عرب ١٩٤٨ داخل الدولة العبرية، وهي صور تمثيلية ساخرة تحيط بتعقيدات الواقع ومفارقاته وعناصر القوة والتراجع فيه (٣٤).

يقدّم إميل حبيبي صوراً سردية ووصفية لحياة الفلسطينيين الذين مكثوا ـ أو أُجْبِروا على البقاء ـ في ديارهم بعد نكبة عام ١٩٤٨، صوراً تضجّ بالحيوية والسخرية النافذة حتى النّخاع من الوضع المؤسي الذي يعيشه أولئك الفلسطينيّون تحت مراقبة الاحتلال الإسرائيلي الأبدي. وتكتمل الصورة بالبعد التاريخي لفلسطين ونضال شعبها مع باقي الشعوب العربية ضد قوى الاحتلال منذ الغزو الصليبي وحصار عكّا والانتداب البريطاني، فنكبة ١٩٤٨، وعدوان ١٩٥٦، وانتكاسة يونيو ١٩٦٧، ثم حوادث أيلول الأسود عام ١٩٧٠ . . .، وكلها إشارات وأحداث ووقائع غريبة تمزج الماضي بالحاضر في دفقات زمنية متتالية. ولعلّ فرادة الوضع الفلسطيني المؤسي هي ما حملت إميل حبيبي على تلمّس «أدب الإنسان الساخر» الذي ينصاع إلى صخب المشاعر والأحاسيس المتدفّقة قبل أن ينتبه إلى سطوة المعايير الفنية أو التقاليد الأدبية المسيطرة وقيود النوع (أو الجنس) الأدبي الذي يؤطّر الكتابة ويحدّها بحدود. إن حكايات سعيد أبي النحس المتشائل ووقائعه الغريبة لا تنهض على وحدة الحكاية (الفصل/ المشهد/ الكتاب. . .) بل على بنية حكائية متشظية لا مركز لها، وعلى جملة من العلاقات الحكائية عن «سعيد» و«باقية» و«يُعَاد»، بنية سردية يتعيّن فيها معنى كل حكاية في علاقته بمعاني الحكايات التي تسبقها والتي تتلوها في آن.

إن بنية «المتشائل» التي تتكون من خمس وأربعين حكاية موزّعة على ثلاثة كتب (الكتاب الأول: «يُعاد» ـ صدرت ١٩٧٢، والكتاب الثاني: «باقية» ـ صدرت في أواخر ١٩٧٢، والكتاب الثالث: «يُعاد الثانية» ـ صدرت في أواسط ١٩٧٤) نقلت نصّ «المتشائل» من أرض الحكايات التقليدية التي تمزج بين سرد تراثي قديم وتشوّف روائي حديث إلى أرض روائية بامتياز، لكنها الرواية التي تنهل من معين أجناس عِدّة (كالمقامة، وروايات «البيكارسك» أو الرواية التشرّدية(٣٥)، والرسائل، والأدب الساخر، وألف ليلة وليلة، . . .)، كما أنها الرواية التي تتمثّل تراثاً قصصياً عالمياً عريضاً (كالقصص العلمي، والمغامرة، ورواية «كنديد» لڤولتير، وروايات فرانسوا رابليه المكتظّة بالضحك الكرنفالي(٣٦)، وروايات چيمس چويس الساخرة (٣٧)، . . .) في نسيج فنّي مركّب

يحمل من «الهُجْنة» و«الهجائية» (٣٨) و«الذاتية» أشياء كثيرة (٣٩).

١ - ٢ - ١

إن رنين الأسماء التي تتحرك في فضاء (الوقائع الغريبة . . .) واضح كل الوضوح من الناحية الرمزية ضمن إطار عمل قصصي يكتبه فلسطيني يعيش في إسرائيل. فأسماء الأجزاء الثلاثة (أو الكتب الثلاثة) التي يتكون منها النص الروائي أسماء لنساء: و«يُعاد» تعني «العودة والتكرار» و«باقية» تعني «البقاء والاستقرار». وما بين حلم العودة وكابوس البقاء تتخلّق الرواية. فالرحلة الإجبارية إلى المنْفَى التي يرافقها تحرّق إلى العودة ويقابلها البقاء في المنْفَى إنما تجسِّد تاريخ وعذابات الشعب الفلسطيني منذ عام ١٩٤٨. والرواية إذ تبدأ من المنْفَى، سواء في الداخل أو الخارج، تبدأ بالصيغة التراثية القديمة ذاتها؛ صيغة «المقامات»:

> «كتب إليَّ سعيد أبو النحس المتشائل، قال:
> أبلغ عني أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج❖ الليدي بيرد رئيساً على الولايات المتحدة الأمريكية.
> أما بعد، فقد اختفيتُ. ولكنني لم أمُتْ. ما قُتِلْتُ على حدودٍ كما تَوَهَّمَ ناس منكم، وما انضممتُ إلى فدائيين كما توجَّس عارفو فضلي، ولا أنا أتعفن منسياً في زنزانة كما يقول أصحابك.
> صبراً، صبراً، ولا تتساءل: من هو سعيد أبو النحس المتشائل هذا؟ لم ينبه في حياته فكيف ننبه له؟.
> إنني أدرك خطتي، وإنني لستُ زعيماً فيحسّ بي الزعماء. ولكن يا محترم، أنا هو الندل❖!».
>
> ❖ المقصود الرئيس چونسون.
> ❖ الخادم الذي يقدم الطعام والشراب. [المؤلِّف].
>
> [الوقائع الغريبة. . . ، ص: ١٥]

تتكرّر هذه الجملة الافتتاحية «كتب إليَّ سعيد أبو النحس المتشائل، قال:»، بوصفها «جملة الاستهلال المتكرّرة anaphora»، مع بداية الأجزاء الثلاثة للرواية (ص ص: ١٥، ٧٣، ١١٧) جنباً إلى جنب ثلاثة مقاطع شعرية تتصدّر الأجزاء الثلاثة لكل من سميح القاسم وسالم جبران وسميح صبّاغ؛ نظراً لأن الرواية قد ظهرت أولاً على فترات في صحيفة «الاتحاد»، الجريدة العربية الناطقة

باسم الحزب الشيوعي الإسرائيلي [٤٠]. وتعدّ هذه الجملة التكرارية التراثية في بداية كل جزء من أجزاء الرواية بمثابة تذكير مستمر للقارئ بأن هذا العمل مكرّس للتجربة الفلسطينية بكل أبعادها المأساوية. ولعل القارئ مع ذلك يتساءل عمّا إذا كان إميل حبيبي هو المؤلف نفسه أم الراوي أم هو الذي يقدّم مناقشاته وتعليقاته المتناثرة هنا وهناك فيما وراء الحكايات، الأمر الذي يجعل من بنية السرد التي يخلقها النص بنية متقطّعة على شكل مجموعة رسائل موجّهة إلى الراوي طالبةً منه أن ينهض برواية القصة كاملة. وهنا، بصفة خاصة، يكمن الاتصال الوثيق بين راويي إميل حبيبي الداخلي والخارجي من جهة، وراويي مقامات الهمذاني والحريري (الحارث بن همّام، أبو زيد السروجي) من جهة ثانية، وكذلك الأمر مع تداخل البطل (أبو الفتح الإسكندري) والراوي (عيسى بن هشام) في قصّ محمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠) «حديث عيسى بن هشام». أما التأثّر في هذا النمط من أنماط القصّ بسلسلة الإسناد وتوخّي الدّقة في ترتيب الرواة فأمر يرجع إلى توثيق رواية الحديث الشريف بالأساس، فأصبحت بذلك سلسلة الإسناد مقدّمة ضرورية لأي سرد يسعى لأن يكون محقّقاً [٤١].

١ - ٢ - ٢

ينهض الجزء الأول من مرويّة إميل حبيبي (الوقائع الغريبة . .) على سرد الفترة التي تلت هزيمة العرب والفلسطينيين في عام ١٩٤٨، تلك السنة «ذات الكفّ العفريتية» على حدّ وصف سعيد (ص: ٥٩) الذي أصبح يؤرِّخ لحياته انطلاقاً منها، حيث تفرّق الشعب الفلسطيني في أرجاء الأرض، وقَدِمَتْ إلى أرض فلسطين جماعات من الغرباء الذين سكنوا قرى بكاملها. وفي أعقاب تلك المأساة يدخل سعيد إسرائيل من جديد قادماً من لبنان ليبحث عن أحد معارف والده واسمه ألادون سفسارشك (وكلمة «سفسارشك» تعني حرفياً «سمسار» [٤٢]). وسوف يكتشف سعيد أن أقصر الطرق للسلامة والعيش هو خدمة اليهود والعمل معهم، كما كان أبوه يفعل، فيتمّ اختياره للعمل عضواً في اتحاد عمال فلسطين، والإبلاغ عن الشيوعيين، ويصبح مساعداً ليعقوب، وهو يهودي شرقي يعمل موظّفاً بإدارة الشئون العربية، بينما يعملان معاً (أي سعيد ويعقوب) تحت رعاية الرجل الكبير، وهو ـ كما تصفه الرواية ـ يهودي غربي (أوروبي) قصير القامة.

لا تقدَّم الأحداث في الرواية بهذا الترتيب الذي صنعناه بروايتنا وقائع سعيد أبي النحس، بل على العكس تتشظّى البنية السردية وتتفكّك الأحداث على مدار الجزء الأول كله. فسعيد يلتقي بالمخلوقات الفضائية في بداية الرواية (ص ص: ١٥-١٧) ثم يورد فصولاً عن حياته في إسرائيل بالصدفة، وعن نَسَبه ونسب عائلته وأصل صفة «المتشائل»، وكيف شارك في الحرب للمرة الأولى، حتى يرد ذكر

«يُعاد» الفتاة التي التقاها سعيد في مدرسة عكّا الثانوية فأحبّها وأحبّته (ص : ٢٩) وفرّق بينهما الأهل ومدير المدرسة. عندئذ، تنتظم حبّات (أو حكايات) النصّ عبر خيط «يعاد» التي سوف تعود قبل انتهاء الجزء الأول لتتهم سعيداً بالخيانة ظانّة أنه قد أبلغ عن أبيها وكان سبباً في سجنه لدي اليهود حتى تتأكّد من الحقيقة وبراءة سعيد من اتّهامها. تقضي «يُعاد» ليلتها معه وحيداً، وهو قابع على باب حجرتها حتى تهجم على بيته حملة تفتيش تبحث عن يُعاد ابنة الفدائي الفلسطيني وتأخذها من بين يدي سعيد، وهي تنادي بأعلى صوتها «سعيد، يا سعيد، لا يهمّك، فإني عائدة» (ص : ٦٦). ولن تعود يُعاد إلا في الجزء الثالث من النصّ وقرب انتهائه بقليل (ص : ١٤٦) ممثَّلةً في صورة «يُعاد» الابنة، تماماً مثل تطابق صورتي «بريسكا» الجدّة والحفيدة في مسرحية توفيق الحكيم (١٨٩٨ـ١٩٨٧) «أهل الكهف» في دورة التكرار والتناسخ التي تشبه دورة الطبيعة المتكررة.

١ - ٢ - ٣

يحمل الجزء الثاني من مرويّة إميل حبيبي اسم «باقية» وينهض على تمثيل معنى «البقاء»، فيركِّز على حياة الجالية العربية داخل الأرض المحتلّة أثناء الفترة الأولى لإقامة الدولة الإسرائيلية. ويورد الراوي قصة «كنديد» للتشابه بين ما فعله عسكر البلغار بنساء مستعمراتهم وما يفعله الإسرائيليون بنساء فلسطين وأطفالها، في اتّهام لاذع وحادّ للسياسات الإسرائيلية إزاء عرب الداخل، حتى إن سعيداً يُكَلَّف بالزواج من «باقية» الطنطورية بناء على أوامر الرجل الكبير، ليتسنّى لهم اختراق جبهةٍ العرب هناك واستئصال شأفة الشيوعيين المشاكسين. لكنَّ سعيداً بزواجه من «باقية» ينجب منها ولدا لم يستطع تسميته «فتحي» كما أرادت أمّه، بل خضعا لأوامر الرجل الكبير وسمَّياه «ولاء»، بكل ما يحمله التحوّل في الاسم من مدلولات «الفتح» والانتصار إلى الخنوع والولاء والاستسلام للهيمنة الإسرائيلية (ص : ٩٧).

الغريب أن «ولاء» هو من سوف يعثر، فيما بعد، على الكنز الذي كان مخبّأ في غابة بساحل البحر، والقابع هنا منذ أجداد أمّه «باقية»، وكان أبوه يتمنّى استخراجه ولم يستطع. يشتري ولاء أسلحة ومتفجّرات وينضمّ إلى حركة المقاومة ويسبّب ذعراً للإسرائيليين الذين استنجدوا بسعيد وذكّروه بماضيه الطيّب مع الدولة الإسرائيلية هو وأبوه، وحذّروه من فعلة ابنه الشنعاء. لم يستطع الأبوان إثناء ابنهما عما انتواه، فقد مَلَّ خنوعهما وضعفهما، كما يبيّن الحوار الذي دار بين الثلاثة، ولاء داخل الكهف (أو السرداب) بينما سعيد وباقية بالخارج. ينتهي الأمر بانضمام الأم إلى ابنها كأنها تحنّ إلى ماضي عائلتها الفدائية، فتغوص مع ابنها في مياه البحر، ويختفيان، بينما سعيد يقف متابعاً شارد الذهن. ثم يأتي الخامس من حزيران (يونيو) ١٩٦٧ مع نهاية الجزء الثاني الذي ينتهي

بأجمل مشاهد النصّ وأكثرها وعياً بفكرة الآخر/ المختلف والمغاير، في حوار دار بين سعيد ذي الهوية المزدوجة وطفل يهودي برفقة أبيه على شاطئ الطنطورة، كَأنه الوجه الآخر لحوار «الست ماري روز» مع منير المخرج السينمائي (ص ص: ٥١ـ٥٧) أو مع الأب إلياس (ص ص: ٨٣ ـ ٨٨) في رواية إتيل عدنان القصيرة والمكثّفة والممتلئة بوجهات نظر سردية وثقافية شتّى تصوغ حواراً بين الثقافات والديانات والهويّات التي يجمع بينها فضاء المنفى، إنْ في الداخل أو الخارج. يقول سعيد المتشائل:

> «كنت أذهب إلى شاطئ الطنطورة، وقد أصبح عامراً بالمستحمّين (. .) فإذا بطفل يهودي وقد قعد إلى جانبي دون أن ألحظه يفاجئني بالسؤال: بأية لغة تتكلّم يا عمّاه؟
>
> ـ بالعربية.
>
> ـ مع من؟
>
> ـ مع السمك.
>
> ـ والسمك، هل يفهم اللغة العربية فقط؟
>
> ـ السمك الكبير، العجوز، الذي كان هنا حين كان هنا العرب.
>
> ـ والسمك الصغير، هل يفهم العبرية؟
>
> ـ يفهم العبرية والعربية وكل اللغات. . .».
>
> [الوقائع الغريبة. . .، ص ١١٣].

١ ـ ٢ ـ ٤

ينفتح الجزء الثالث من مرويّة إميل حبيبي على إعلان سعيد أن النهاية قد حَلّت بعد نكسة حزيران (يونيو) ١٩٦٧، حيث يجد نفسه معلّقاً فوق خازوق بلا رأس، غير قادر على الحركة أو النزول (ص: ١١٧)، في صورة سردية أليجورية ساخرة مغزاها أن كل فلسطيني يتعاون مع إسرائيل سوف يجلس على هذا الخازوق إلى الأبد، فلا هو يتحمّله، ولا هو بقادر على الهبوط منه إلى الأرض، بل قد تشتد أزمته فإذا هو يقاوم كل من يحاول تخليصه منه. إذ ذاك لا يكون أمام المتعاون مع إسرائيل إلا أن يذهب عقله فيطير على أجنحة الجنون مع الفضائيين في الفضاء السحيق، مثلما حدث بالضبط لسعيد أبي النحس المتشائل (ص: ١٥٤). وما بين مشهدي الخازوق في بداية الجزء الثالث من الرواية وفي نهايته (ص ص: ١١٧، ١٥٤) تستمر سخرية إميل حبيبي السوداء، وتُرى جميع الشخصيات

وقد أتتْ لتشاهد سعيداً وهو معلّق فوق خازوق يراه الرجل الكبير، قصير القامة ـ ومن منظوره الخاص ـ هوائيّ تليفزيون، ويشير يعقوب إلى أن لكلٍّ خازوقه، بينما يشير أحد الشبّان لسعيد بأن خياره الوحيد هو أن ينضمّ إليهم في الشارع، حيث الشعب والثورة، لكنه يرفض. حينذاك، يأتي شيخ الفضائيين «ذو المهابة»، كما يصفه سعيد، ويتجه نحو سعيد بالكلام الذي تنطق رموزه بالوضع المؤسي؛ لكنّ الناس يظنّونه محض غيمة سرعان ما تمضي وتشرق الشمس:

«أردت أن أقول: هذا شأنكم. حين لا تطيقون احتمال واقعكم التعس ولا تطيقون دفع الثمن اللازم لتغييره تلتجئون إليّ، إلا أنني أرى أن هذا الأمر أصبح شأنك وحدك. قل: إن شاء الله واركب على ظهري ولنمضِ. وفيما نحن طائران في الفضاء. وأنا محمول على ظهره أناجي أرواح أجدادي، منذ جدي الأكبر، أبجر بن أبجر حتى عمّي الذي لقي كنز العائلة، وأدعوها أن تحضر، فترى، فتتباهى بابنها الفالح. إذا بي أسمع، على الأرض من تحتي، زغاريد. فنظرتُ إلى تحت. فرأيتُ الشابَ المتأبِّط الجريدة، وما زال يحمل فأسه. ورأيت يعاد ورأيت أخاها سعيداً، وأبا محمود، وأطفاله يحملون أغطيتهم على ظهورهم ويقومون، والجارات، وكنّ يزغردن، والعامل «أخت» من وادي الجمال يحمل مزدوته ويذهب إلى عمله، ويعقوب وقد نزل عن خازوقه، وخالتي أم أسعد «المخصية»، وحتى هي كانت تزغرد. ورأيت يعاد ترفع رأسها إلى السماء وتشير نحونا وتقول:

حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس!».

[الوقائع الغريبة. . .، ص: ١٥٤]

هكذا، يتم إغلاق الإطار الخارجي للسرد، حين يعلن المحترم (٤٣) الذي كان يترقّب رسائل سعيد (وهو المرويّ له داخل النصّ: الغائب شخصاً إلا في النهاية، الحاضر في صيغة ضمير المخاطب المتناثر في ثنايا النصّ) بأن كل المحاولات التي بُذِلَتْ من أجل الكشف عن هوية سعيد أبي النحس المتشائل قد باءت بالفشل: « ـ فكيف ستعثرون عليه: يا سادة يا كرام، دون أن تتعثروا به؟!. .» (ص: ١٥٦).

١ ـ ٢ ـ ٥

لم يكن إميل حبيبي ـ حين اختار هذا الشكل السردي الهجين ـ يقصد أبواب جنس أدبي بعينه، حتى وإن وصل إليه مصادفة أو عن طريق الخطأ، كما يقول فيصل درّاج (٤٤)، وإنما كان يجتهد في

تسجيل شهادته عن ذلك الفلسطيني المقوَّض الذي لم يُحْسِن دفاعاً عن أرضه، أو منعته الأزمنة الموحِشة عن الدفاع عنها. وبقدر ما تفرض طبيعة هذه الكتابة العفوية أولوية الحِسِّ على المعرفة وأسبقية التجربة المعيشة على الشكل (أو النوع) الأدبي أو حتى التقاليد والأعراف الأدبية القارّة، فإنها في جوهرها العميق صورة عن حرية الإنسان المعتَقَل، المنْفِيّ داخل وطن تحوّل إلى سجن كبير شبيه بسجن رجب إسماعيل بطل (شرق المتوسّط) أو سجن فياض بطل (الثلج يأتي من النافذة)، فالسجين الذي يُحْسِن فعل الكتابة يتأمّل مَلِيّاً فيما يقهره من قيود قبل أن يفتّش عن الأشكال والأجناس التي سوف يصُبّ فيها عذاباته. لم يكتب إميل حبيبي إلا ما عاشه، وعايشه، وخَبره، كما حَوّل البلاغة المتوارثة (البلاغة العربية الحكائية تحديداً والمطعّمة بنصوص من ثقافات شتّى) إلى نثر معيش ينبض بالحياة، نثر تتمدّد فيه السخرية وتتفرّع طرقاتها وتخترق العلاقات جميعها، فيبدو الوجود الإنساني عبثاً، وتردم السيرة الذاتية للراوي ـ المؤلّف (إميل حبيبي)، في شكلها الساخر، زمنَ الحكاية المغلق، وتستولد من البنية الحكائية زمناً تاريخياً لا ريب فيه. فهذا التمازج بين الحكاية والسيرة الذاتية، وذاك الانتقال من الحكاية المفردة إلى البنية الحكائية المتعددة، قد مكّنا إميل حبيبي من ترهين الموروث الأدبي[٤٥]، وأسعفاه في خلق بنية روائية حديثة من مواد حكائية مختلفة (ومختلَقة) ومتناثرة.

لا تنفصل هذه الصورة لـ (الوقائع الغريبة. . .) التي تمزج الحكائي بالروائي، والسِّيَرذاتي بالمتخيَّل، عن كونها نصّاً ينتمي إلى أدب هامشي ينتزع جغرافيته الخاصة من أكثر من رافد[٤٦]. فإميل حبيبي ـ الراوي والمؤلّف ـ يمثّل صوت عرب إسرائيل مسلوبي الهويّة، أو مزدوجي الهوية، الذين هم مُلْزَمون في حياتهم اليومية باستخدام لغة الآخر/المستعمِر، مغتصِب الأرض والذاكرة والحضارة، المستعمِر الذي أتى من «هناك» إلى «هنا» ليبقى، ويفرض صوته، ويحكي ـ دون توقّف ـ حكايته الخاصة، حكاية الشعب المختار الذي يسعى إلى الخلاص في أرض الله (Yahweh)، وتحويل سكّان الأرض الأصليين إلى منفيّين داخل حدود وطنهم، لا يستطيعون ضرباً في الأرض، ولا حتى التواصل فيما بينهم. فأن يكون المرء «هناك» يحيا في حالة من النَّفْي والاغتراب يعني أن يعيش حياته في إطار علاقة مزدوجة من الهامشية والتفكيك. فالجميع ـ أي كل من إميل حبيبي، وسعيد، وباقية، وولاء. . . ـ في حالة بحث دائم عن «جغرافيا بديلة»، يستعيضون بها عن ذلك الوجود العبثي المركَّب، «جغرافيا بديلة» أو «متخيَّلة» تعبّر عن نفسها عبر اللغة والكتابة وممارسة الحكي الذي هو ـ في أحد تجليّاته ـ ممارسة لتاريخ أمة ولحضارتها ولغتها وهويتها، (أمّة قُدِّر لها أن تحيا على بقاء مثل هذه المسرودات التي إن توقّف رواتها المعاصرون عن ممارسة السرد فَقُلْ عليها سلام).

١ ـ ٣ الجروتسك ـ أو تجاور الغنائي والدرامي والملحمي:

في عالم يشبه ـ في أحد وجوهه المتنوعة ـ وضعية المجازر والاغتيالات والقمع الذي رسمت معالمه بدقة رواية واسيني الأعرج (ذاكرة الماء) ومن قبلها روايتا حنّا مينة وعبد الرحمن منيف (الثلج يأتي من النافذة) و(شرق المتوسط)، كما ذكرنا في الفصل السابق، تتشكَّل مرويّة الكاتب السوري حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر) (١٩٨٣) لتصوغ لنا صورة سردية تفصيلية لعالم المنفيين العرب، وواصلةً في الوقت نفسه بين واقعي مجتمعين عربيين هما الجزائر والعراق من حيث هما تمثيل دالّ لما كانت الشعوب العربية تعانيه ـ ولا تزال ـ من سطوة القمع وهيمنة أشكال الحصار كافة في الداخل والخارج، وفي زمن مرجعي يعود إلى الستينيات من القرن العشرين وما قبلها، في سياق لا ينفصل عن وقائع ثورة تموز (يوليو) ١٩٧٩ واستقلال الجزائر عن فرنسا عابراً بالزمن فوق حقبتي السبعينيات والثمانينيات من القرن نفسه. إنّ حيدر حيدر واحد من الكتّاب السوريين الطليعيين الذين هجروا الريف إلى المدينة، ولا تزال تربطه بالجذور القديمة روابط تتغلغل في كتابته وتحكم رؤيته إلى حدّ بعيد. فتيمات من قبيل «الجنس والمرأة» وتقابل عالمي «الريف والمدينة» وتواشج مفاهيم «الوطن» و«الاغتراب» و«المنفى» و«اللجوء»، وغيرها، تهيمن على كتابة حيدر، وسوف يلقاها القارئ منسربةً، كلها أو بعضها، في نسيج كتابته القصصية والروائية على السواء [٤٧].

تتحرك مروية (وليمة لأعشاب البحر) أو «نشيد الثورة العربية المجهضة»، كما أطلق عليها البعض[٤٨]، على محورين: أحدهما قوامه الذاكرة والاسترجاعات، ويستمدّ عناصره من الخبرة المأساوية في العراق، والآخر يقوم على التذكّر جنباً إلى جنب الممارسات العملية؛ أي أنه ينهض على أحداث تقع وتتحقق «هنا والآن» في مدينة «بونة» الجزائرية، ليشكِّل المحوران السرديان ـ في النهاية ـ توازياً حَدَثياً حين ينتقل بينهما الراوي الرئيسي ذو الضمير الغائب. وهو تواز يؤكد ذلك التماثل الدلالي والأيديولوجي بين هذين «الزمكانين»، ويوحِّد الدلالة العامة للرواية ككل ويجعلها أكثر عمقاً واتساعاً وشمولاً من حدود العراق والجزائر الجغرافية والثقافية. وهنا، يتشكَّل أيضاً تواز متداخل وتشابكات تحيل إلى بعضها البعض، وتصل بين ملامح الأحداث والوقائع والثورات والانتفاضات والانتكاسات والشخصيات والدلالات والرموز، هنا وهناك، وهو الأمر الذي يبدّد الشعور بثنائية المكان والحدث والدلالة، ويفجِّر الرؤية العامة والكلية للرواية.

إن مروية (وليمة لأعشاب البحر) تبدو ـ لمن يقرأها من منظور نوعيّ ـ كأنها تتجاوز الحدود الفاصلة بين «الغنائي» و«الدرامي» و«الملحمي»، ولا تقف فحسب عند تقاليد البناء الملحمي للرواية أو صياغة بطل إشكالي يحمل وعياً مناهضاً لقيم مجتمع متفسّخ العلاقات والأواصر، مثلما فعلت

روايتا منيف (شرق المتوسط) وحنّا مينة (الثلج يأتي من النافذة). ولعل جوهر رواية حنّا مينة يتمثل في تحليل طبيعة «العامل ـ المثقّف» [٤٩]، فخليل ممثّل الطبقة العاملة في هذه الرواية هو بمثابة المعلّم بالنسبة إلى فيّاض المثقّف البرجوازي الصغير. فضلاً عن ذلك كله، تنهض رواية حيدر (وليمة لأعشاب البحر) على تشكيل ملامح كتابة سيريالية يخلقها تيار الوعي المنسرب في ثنايا الرواية، والذي يغلّف وعي «الشخصيات ـ الرواة» (مهدي جواد، مهيار الباهلي، آسيا الأخضر، فلّة بو عناب، لالا فضيلة، منار، يزيد ولد الحاج . . . .) جنباً إلى جنب تصاعد حسّ تاريخي تسجيلي أثير يحتفي بالوقائع والتواريخ ويقتبس عبارات كاملة من خطابات قادة عسكريين وثوّار ومتمردين، احتفاءً يتجلّى في حرص السرد على تدوين وقائع الثورات العربية التي خاضها شعبا العراق والجزائر في النصف الثاني من القرن العشرين.

١ ـ ٣ ـ ١

تنقسم مرويّة حيدر (وليمة لأعشاب البحر) إلى ثمانية فصول متتالية يحوي كلٌ منها عدداً متبايناً من المشاهد، تبدأ بالفصل الأول «الخريف» وتنتهي بالفصل الأخير «الصيف»، وبينهما تقع ستة فصول هي «الشتاء»، «الربيع»، «الأهوار»، «الحُبّ»، «نشيد الموت»، «ظهور اللّوياثان»، كأننا بصدد مروية كبرى تدور أحداثها في فضاء عام بأكمله، عام يوسِّعه السرد طولاً وعرضاً وعمقاً، كأنه زمن ملحمي ممتد ومطلق وكلّي الوجود يخيّم على فضاء مجتمعات عربية تقع «شرق المتوسط» وغربه، مجتمعات ينخر في جذورها أنفاس المنفيين والمحاصَرين واللاجئين والمطرودين الذين تتغنّى الرواية بنشيد موتهم بعد أن يزغ نجم «اللوياثان» أو الطاغوت الأكبر حامي حِمَي القمع والاستبداد والهيمنة[٥٠].

لا ينفصل مدلول «البحر»، هنا، كثيراً عمّا ذكرناه من قبل؛ إذ يعني الترحال والسفر الدائم، حيث يقبع «هناك» على ضفّته الأخرى إنسان «آخر»، «مختلِف» أو «مستعمِر» أو «أجنبي» أو «غاز» . . . إلخ. وبالقرب من ذلك البحر ـ «المتوسط» بالطبع ـ كانت لقاءات مهدي جواد (المدرّس العراقي الذي لجأ إلى الجزائر للعمل بعد أن نفته اضطرابات الوطن وثوراته، فانتقل بذلك من منفى إلى منفى، ومن غربة إلى غربة أعمق) وآسيا الأخضر (ابنة الشهيد والفدائي «سي العربي الأخضر» الذي وهب نفسه للثورة الجزائرية، وقدّم جسده «وليمة» لإنقاذ الوطن المستلَب). وفوق أعشاب بونة، وبجوار البحر/ التُّخْم ذاته كانت لقاءاتهما وأحاديثهما وشرابهما، حيث حرية الجسد والروح والذاكرة. وإذا كان مهدي جواد قد استطاع أن يفلت من براثن الموت في الحصار العراقي، وتصوِّر أنه بالتجائه إلى الجزائر قد تحرّر من الحصار والموت، فإنه في الحصار الجزائري الشامل الذي مارسته عليه

قوى اجتماعية وأمنية ضاغطة، جنباً إلى جنب آسيا ومهدي ومهيار وفلّة وغيرهم من الشخصيات، لن يجد مفراً للخروج من دائرة هذا الحصار إلا بالانتحار:

«على الرمل يتعرّى ثم يصعد صخرة. تنفَّس بعمق الهواء الرطب، وباندفاعة طائر يقذف جسده إلى البحر».

[وليمة لأعشاب البحر، ص: ٦٩٠]

لم يكن دافع مهدي جواد إلى الانتحار[٥١]، كي يصبح «وليمة لأعشاب البحر»، سوى ما يعيشه العالم العربي فيما أسماه «حقبة المحاق في الدورة القمرية للكوكب العربي» (ص: ٦٨٨)؛ إذ لم تكن هناك قوة مادية أو عقلية قادرة على إيقاف انهيار هذا الكوكب العربي المتهاوي في تجلّيه الكارثي، الأمر الذي يتجلّى بوضوح في اعتماد السرد تزاوج الغنائي والسيريالي معاً، وأحياناً مزج التاريخي بالأسطوري في فصلي «نشيد الموت» و«ظهور اللوياثان» بصفة خاصة.

يتكشَّف لنا عالم «وليمة لأعشاب البحر» منذ الصفحات الأولى، وتتكشّف معه أبعاد المحنة التي يحتدم بها الراوي مهدي جواد (من حيث هو حامل وجهة النظر الأكبر في الرواية ومحمول الدلالة)، ذلك «الصيّاد الذي لا يرتاح أبداً، الصيّاد الذي لا وطن له» إذا تمثّلنا عبارة هرمان ملفيل التي صدَّر بها المؤلف نصَّه. هكذا، تبدأ الرواية عند البحر:

«كان صباحاً مضيئاً، في سماء صاحية. النوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن عن غبطتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. وفوق الأعشاب وأوراق الدغل، كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية.

ـ انظر. انظر. هوذا البحر!».

[وليمة لأعشاب البحر، ص: ٩]

من هنا، نتعرّف بدء علاقة مهدي جواد العراقي بآسيا الأخضر الجزائرية التي تجيد اللغة الفرنسية، ولا تعرف كيف تكتب أو تتكلّم بالعربية، فتلجأ إليه ليعلّمها العربية حتى تستطيع إكمال مرحلتها التعليمية بنجاح. ثم تتعاقب أحداث الرواية لندرك أن غربة مهدي هنا في الجزائر غربة عنصرية وعرقية، بينما كانت غربته هناك في العراق غربة سياسية وأيديولوچية. أما آسيا فهي ابنة المجاهد الشهيد «العربي الأخضر»، وهي حبيبة مهدي وعشيقته، واجهت بسببه أسرتها ومجتمعها كما واجهت صلف زوج أمها «يزيد ولد الحاج» وقسوته، ذلك الذي تصاعد مدّه مع حقبة الاستقلال

ومرحلة الانفتاح الاقتصادي، وهو مقاول طفيليّ وتاجر متسلّق انتهازيّ معادٍ لكل ما هو وطني أو قومي أو اشتراكي، أخذ يكدّس ثروته بطرق غير مشروعة من تعاملاته مع الفرنسيين، ويخشى الآن أن تؤمّمها الدولة فيضيع عمره هباءً منثوراً، كما أنه قد اتُّهِم ـ بعد عامين من استيلاء بومدين على السلطة ـ باشتراكه في محاولة اغتيال فاشلة خرج منها بوخرّوبة (بومدين) ونجا يزيد ولد الحاج بواسطة علاقاته المشبوهة مع الشركات الأجنبية والفرنسية خاصة

تنهض الرواية على أحداث مثل هذا التوازي في بنيتها وشخصياتها بين العراق والجزائر من حيث هما بؤرتا السرد الأساسيتان. فالرواية تصف التجربة العراقية التي تكاد تتركز حول مجموعة من الشيوعيين الذين رفضوا سياسة الحزب الشيوعي العراقي أيام حكم عبد الكريم قاسم وما بعدها، مُتّهمين هذه السياسة بالمهادنة والخيانة. ولا يكتفي الراوي بالوصف أو التعليق، بل يتخلّل صوته السرد الذي يمتلئ بأحكام وتقييمات وسخرية أحياناً تتجلّى أعظم ما تتجلّى في فصل «اللوياثان»:

> «وسيقول الناس، بعد العام الثاني عشر من ولايته الربّانية، إن أعلام ملوك الدنيا نكّست يوم مولده، كما ستمر وحوش الشرق بوحوش الغرب حاملة البشارات. كما ستبشر به أهل البحار والبوادي والسهوب، منقذاً ومحرّراً للبشرية المعذّبة. وفي كل شهر من شهور حكمه ستبدأ النداءات تخرج من شهب السماء وطيور الأرض، أن أبشروا فقد آن للمنتظر أن يخرج إلى الأرض ميموناً مباركاً. وسيُرْوى عنه، كما أسلافه الأنبياء، أنه بقي في رحم أمه المبارك تسعة أشهر كاملة لم تزد ساعة ولم تنقص، فما شكت أمه وجعاً ولا ريحاً ولا مغصاً، ولا ما يعرض للنساء من ذوات الحمل. كما ستتحدث أمه في الليالي السحرية الغامضة عن يوم مولده كيف رأت جناح طائر أبيض مسح على فؤادها فأشاح الرعب عنها والوجع. ثم التفتت فإذا هي بشراب أبيض يشبه اللبن، وكانت عطشى، فشربته فأضاء منها نور عالٍ، ثم رأت نسوة كالنخل الطوال كأنهن من بنات عبد مناف يحدّقن بها فصاحت واغوثاه، من أين علمن هؤلاء بي؟».
>
> [وليمة لأعشاب البحر، ص ص: ٤١٦-٤١٧]

لعل تركيز الرواية على التجربة الشيوعية العراقية يبرز حقيقة السلطة البورجوازية الجديدة التي تَمثّلها السرد فيمن أطلق عليه رمزياً اسم «عبيد الله بن أبي ضبيعة[٥٢] الكلبي»، في فصل «ظهور اللوياثان»، اعتماداً على رمز السلطة الذي اتخذه الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز Tomas Hobs

(١٥٨٨-١٦٧٩) عنواناً لكتابه «ليڤياثان Leviathan» الذي يعرض فيه فلسفته السياسية بصفة عامة، ويقدّم مفهوم الدولة بوجه خاص[٥٣]. وهو فصل يرسم فيه الراوي صورة السلطة البورجوازية مجسَّدة في ملامح وأوصاف ونَسَب ابن أبي ضبيعة الكلبي (اللوياثان ـ الوحش ـ التنّين) بأسلوب متخم بالبشاعة وبأسلوب سيريالي يبلغ حدّ الأسطورة، فضلاً عن كونه أسلوباً ينهل من معين قصّ ديني وفولكلوري يصله بالأنبياء والرسل والأولياء السابقين، وقبائل الطوطم القديمة، جنباً إلى جنب لغة تمتلئ بسخرية ومرارة لا تخفى.

ولا تستمر الرواية مع وقائع حياة ذلك «الطاغية» حتى النهاية، وإنما تتوقّف عند وصوله إلى سُدّة الرئاسة، وبداية انفراده بالسلطة المرعبة التي مارسها بوحشية تفوق إمكانات الخيال على التصوّر. ويستغلّ حيدر ـ من منظور وعي الشخصية العراقية التي يجسّدها ـ الحضور البشع لظهور اللوياثان، جاعلاً منه تمثيلاً رمزياً لظهور صدّام حسين، وصعوده الذي استهدف قوى الخير في الوجود. ومثلما ينسحب رمز «اللوياثان» في رواية حيدر على كل المسوخ الهجينة التي تحكم البلدان المتخلّفة بالحذاء العسكري والبطش والدم والحديد، نهضت من قبلها رواية (خريف البطريرك) (١٩٧٥) للكاتب الكولومبي المنْفِيّ أيضاً جابرييل جارثيا ماركيز، حين عَرَّضت بكل الوجوه البشعة لجنرالات أمريكا اللاتينية، ومن قبلها كانت رواية الإسباني باي إنكلان (بانديراس الطاغية)[٥٤]. ووجه الشبه الجامع بين نصّي حيدر وماركيز، هنا، أمر ليس من الصعب إدراكه. فـ(خريف البطريرك) مثلها في ذلك مثل (وليمة لأعشاب البحر) نصّ ينزع إلى المذاق الباروكي بسبب إفراطه في الزخرف الذي يتميز بتراكم التأمّلات في فقرات مطوّلة وجمل مسهبة تتأسس على الأسلوب غير المباشر الحر، وتعكس مرحلة سقوط الديكتاتور من زوايا متعددة ودون تواصل زمني. وثمة مناخ ثقيل وخانق تخلقه التناقضات والمفارقات، سواء فيما يتصل بنحت مخلوقات إشكالية ومحبطة أو بصياغة العجائبي والمبالغ فيه ومواقف العنف والإيروسية. إنها رواية مأسويّة وهزلية على حدّ سواء[٥٥].

وفي مقابل شخصية مهدي جواد المركز الروائي في (وليمة لأعشاب البحر)، من حيث هو ممثِّل لعالم النضال العراقي، تقدم شخصية مهيار الباهلي رفيق مهدي في التجربة الفاشلة للثورة الشيوعية العراقية المسلّحة وجهاً آخر للعراق؛ إذ جاء مثل مهدي بعد فشل تلك التجربة، ولا يزال هو الآخر يحلم بثورة جديدة يقودها «من أهوار العراق حتى جبال أطلس» (ص: ١٢٤). لكنه، في نهاية الأمر، يقع في أحضان «فلّة بو عِنّاب» رغم مقاومته الطويلة لغوايتها. ثم يرتبط مصيره ـ على طول الطريق ـ بمصير مهدي؛ إذ تطلب منهما السلطات الجزائرية مغادرة أراضيها. لكنه لن ينتحر مثلما فعل مهدي في نهاية الرواية، بل سوف يبقى وجوده معلّقاً ـ في فضاء الرواية ـ بتفاؤل رومانتيكي شبه صوفي تغلّفه مِسْحة من إيمان دفين[٥٦]، كأنه يذكّرنا بإيمان محمد الواسيني بطل (ذاكرة الماء) الذي

كان يؤمن بالقَدر إيماناً سيزيفياً جعله ينتظر نهايته المفجعة كأنها مصير آتٍ لا ريب فيه (ص ص : ١٦ ، ١١٢ ، ١٩٩ ، . . .) ما دام يحيا محنة الجنون العاري الذي أتى على الأخضر واليابس وأحال المدينة الجزائرية إلى مسخ شائه عبث بكل علامات الجمال ، ولم يُبْقِ منها غير أطلال زمنٍ وَلَّى . أما فلّة بوعنّاب فتمثّل الوجه الجزائري للثورة العربية المجهضة ، فضلاً عن تخلّق صورتها السرديّة بالتوازي مع صورة جيش التحرير ، وتدهور الأوضاع بالمدينة ، حتي أصبحت «شبه مومس» تتحدث عن الوطن بمرارة بعد أن أمست حياتها وقفاً على إيجار غرفة في بيتها يسكنها الغرباء الوافدون إلى المدينة من كل فجّ عميق :

«امرأة غريبة . مزيج مستهترة مع مناضلة خائبة . امرأة حرة» .

(ص : ٤٩) .

«هم قتلوا مواهبي الأخرى وركّزوا على موهبة التأوّه والصراخ الجنسي . أليس هذا هو الاستعمار الحقيقي؟ ثم تستطرد : أصلاً ما الذي فعله الكولون الفرنسي إلا هذا! لقد قتل كل مواهب الجزائر ووضعها عبدة بين فخذيه لخدمة نزواته» .

(ص : ٢٠١) .

«وفي أزمنة غبرت جاؤوا إلى هنا فلسطينيون ومصريون وسوريون وعراقيون ، تركوا بصماتهم على خريطة الجسد ومضوا» .

(ص : ٢٠٤) .

«عندما يحلو لها ، وهو يحلو لها دائماً أن تتكلم عن الرجال والنساء ، يرسم مزاجها للمرأة الجزائرية وجوهاً ثلاثة : الوجه الأول وجه المناضلة ، والثاني وجه العاهرة ، والثالث وجه الأم» .

(ص : ٣٢٢) .

«في هذه المدينة سيتدمى قلبك إلى الأبد . إنها مدينة العاهرات المقدسات» .

(ص : ٤٥١) .

«الوطن الذي صار سوقاً ليس وطني ، وأنا لا ذنب لي . لقد سجّلوه في الدوائر العقارية والمصارف باسمهم : العسكر والوزراء وجهابذة الحزب

والمخبرون والتجار، ثم طَوّقوه بالأسلاك الشائكة والدبابات، أما وطني أنا فهذا البانسيون وهذا الجسد».

(ص: ٤٥٧).

«أنا كل نساء بونة التي تشتهى».

(ص: ٥٦٤).

إنها امرأة تجمع بين تاريخ من النضال الحرّ وحاضر من العهر المشين، حيث فوران الشبق هو المخدّر الأوحد لطاقة الوعي المتّقدة، كما أنه قد تمثّل ـ على أرض جسدها الممتد على خارطة الوطن العربي شرقاً وغرباً ـ الوجه الحقيقي لآثار المستعمِر (الكولون) في مدينة تتطابق صورتها وصورة تلك المرأة «فلّة» كأنها محطّة للمهاجرين والمنفيين العرب والأجانب، أو هي أشبه بجسر عبر قومي تمرّ عليه جميع الثقافات وصنوف كثيرين من الغزاة، الأمر الذي يتحول بجسد فلّة الأنثى من محض جسد مادي هو موضوع للاشتهاء بالدرجة الأولى إلى صورة لوطن مُستَلب أصبح سوقاً للغزاة، وعليه تتبدّى آثار شهواتهم الاستعمارية الدفينة منذ أزمنة موغلة في القِدم. إنها ـ باختصار ـ تمتلك جسداً «جروتسكيّاً» Grotesque body [٥٧] يجمع بين مقوّمات الجمال الأَنثوي في الإنسان والقبح البشع والمخيف والمضحك أحياناً فيما يتصل بالجنس (الإيروس) عند الحيوان.

و«الجروتسك» اتجاه في التصوير أو النّحت أو الزخرفة ساد في القرون الوسطى، وكان يرمي إلى استخدام وحدات بشرية وحيوانية بشكل يتصف بالواقعية، ومزجها عادة بأوراق شجر أو زهور أو فواكه، بطريقة تؤدي بهذا المزج الزخرفي إلى خلق شكل غريب بشع مخيف أو مضحك. والعمل الفنّي الجروتسكي (أو المسخي) ـ كما وصفنا مروية حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر) ـ هو بمثابة البنية التي يتعلّق الجانب المضحك منها بالمستوى السطحي أو الظاهر فحسب، في حين يكون الجانب المرعب أو البشع متمثّلاً في المعنى أو المغزى الخفيّ المستتر غير المباشر منها [٥٨]. لقد أصبحت البنية المسخية بمثابة تعبير عن نظرة ذاتية فردية إلى العالم، نظرة لا تزال تشتمل على بعض عناصر الاتجاه الكرنڤالي على الرغم من اختلافها عنه بطريقة أو بأخرى. وأقرب الأمثلة على هذه البنية المسخية هو رواية «تريسترام شاندي Tristram Shandy» لشتيرن التي كانت بمثابة تحويل لتصور كل من رابليه وسرڤانتس إلى لغة ذاتية خاصة وفردية تجلّت أكثر ما تجلّت في الرواية القوطية Gothic Novel أو الرواية القاتمة Black Novel[٥٩]. وليس بعيداً عن هذا الاتجاه روايتا واسيني الأعرج (ذاكرة الماء) وحيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر)؛ إذ تمثّل أولاهما تعبيراً عن بعض ملامح واقعية الجروتسك حين تشرع الرواية في فضح مأسوية المدينة الجزائرية وهزليتها في الوقت نفسه، وإحباطات الواقع

ونهم المتعصّبين منه إلى القتل والفتك والجنس والتشويه والسخرية . . . إلخ ، بينما تتجلّى في نص حيدر البنية الجروتسكية التي تتضافر وملامح غنائية ودرامية وملحمية في نسيج فنّي مركّب فضاؤه العريض هو مجتمع المدينة الجزائرية ذاتها في واقع لا يقف عند زمن الثمانينيات الذي فجّره نصّ واسيني الأعرج ، بل يمتدّ إلى حقبة السبعينيات أيضاً ، ويحلّق أحياناً في فضاء مطلق يتهكّم من «حقبة المحاق في الدورة القمرية للكوكب العربي» .

أما الوجه الإيجابي للمدينة فهو ما تمثّله شخصية آسيا الأخضر ؛ إذ «بين آسيا الأخضر ومدينة بونة وشج قديم» (ص : ١٠١) . كما أنه «تجمع بينهما صفة الصمود المشترك في وجه الآخر» (ص : ٥٠٢) ، وفي غياب آسيا «تلوح هذه البونة صحراء من الرمل والهجير والانقباضات اللعينة والخرائب» (ص : ٦٥٠) . هكذا ، تصمد آسيا في وجوه متطفّلي المدينة وفي وجه سطوة يزيد ولد الحاج زوج أمها وغروره ، وتتعلّم العربية لغة هذه المدينة الأم ، كأنها بذلك توحّدت مع «بونة» ، فأصبحت هي هي :

> «ستظل المدينة راسخة رسوخ الزمن فوق أساساتها الصلبة ، أبداً هنا في هذا المكان . تسمع الحكايات وتستقبل العشّاق والمجانين والبحّارة واللصوص والزناة والهاربين من أوطانهم واللواطيين . مدينة القديس أوغسطين وهوّاري بومدين وريزي عمر وسي العربي ، ومدينة آسيا الأخضر ، ولا تريم» .
>
> [وليمة لأعشاب البحر ، ص : ٦٧٩]

١ - ٣ - ٢

لعلّ أهم ما يميّز مرويّة (وليمة لأعشاب البحر) ، من حيث كونها نموذجاً يتجاوز الملمح الجروتسكي عند واسيني الأعرج إلى «النوع الجروتسكي» ، هو تنوّع «ملفوظات» الراوي الرئيسي ذي الضمير الغائب الذي يلعب على تردّد تلك المسافة (زمانية ـ مكانية ـ ثقافية ـ أخلاقية . . .) بينه وبين شخصياته التي يمنح نفسه الحق أحياناً في اقتحام وجهة نظرها والقيام بمهمة السرد نيابةً عنها (مهدي ـ آسيا ـ مهيار ـ فلّة ـ . . .) . ونظراً لكون هذا الراوي يقترب كثيراً من مرويّه إلى حدّ يبلغ درجة التطابق بين وجهة نظره ووجهة نظر شخصيته المحورية مهدي جواد ، فإنه يتقمّص هو الآخر رؤية المنْفِيّ للعالم ، وكيف ينظر إلى «الآخر»؟ ومن أي موقع يرى «الآخر» أو يراه «الآخرون»؟ وكيف يقيّمهم ويقيّمونه؟ إن مهدي جواد المثقّف العراقي المنْفِيّ يُخفي بين جوانحه روحاً شاعرية يفضحها الراوي

خاصة حين يثبّت المشهد السردي ويقدم لنا هذيانات الشخصية ومونولوجاتها المطوّلة ومشاعرها الدفينة :

« ـ أوقفي هذا الهراء! أنا لستُ شيئاً ولا أريد أن أكون. إنني ألعن أمي التي ولدتني على هذه الأرض. فهمتِ! أنتِ وهم والآلهة إلى الجحيم!

وهي التي ابتعدت.

شجرة الصحاري وزمان المنفى.

الضوء المنبثق في ليل المسافر التعب.

حالة من اشتقاقات الدم والعشب والبحار والأمهات والأوطان البعيدة والشموس الغاربة.

الشيء الذي مضى في غمرة الجنون وصرخة الموت.

الطريق طويلة والرحلة شاقة.

ـ إنما أنا رجل ملعون فَقَد الأب والآلهة ولا يريد غفراناً.

لكن الدم كان ينشد الدم في تلك اللحظة العارية، لحظة الحطام الكلّي للجسد والروح والشرائع التي فَسَدت».

[وليمة لأعشاب البحر، ص: ١٦٨]

تقتحم مثل هذه الشعرية التي تتغلَّب على تقريرية السرد وإخبارية الحدث لغةَ الحوار، حوار مهدي وآسيا بصفة خاصة :

«قالت آسيا الأخضر: ستطويني كما يطوي الغجري الراحل خيمته فلا يكون لي قرار ولا بيت. هذا أنت.

وقال الذي نبذته الأرض: سأحملك في حقول دمي أينما رحلت. ستكونين مسرتي وأكون نجمك الذي لا ينطفئ».

[وليمة لأعشاب البحر، ص: ٦٧٥]

لا تقف هذه الروح الشعرية عند حدّ السّمو بالسرد فوق راهنية الحدث ومرارة الواقع المحبط، بل تستدعي أصوات شعراء وفنّانين آخرين: فموت خالد أحمد زكي الفدائي العراقي يستدعي صوت

ڤيكتور جارا البوليڤي شهيد سانتياجو الذي كان ينشد في الاستاد الرياضي مقطعاً تراچيدياً حزيناً رثاءً لمقتل تشي چيڤارا [٦٠] (ص ص: ٢٩١ ـ٢٩٢)، ومهدي جواد يقرأ لآسيا مقاطع من شعر «بودلير» من قصيدة «العملاقة» (أن أعيش قرب عملاقة شابة/ كنهر نهم يجثم مستسلما للذّته/ تحت قدمي ملكة ـ ص: ٣٢٩). إن وضعية مهدي جواد الغريب المنْفِيّ أشبه بوضعية يوليسيس بطل چيمس چويس الذي تصاعدت به ريح الغربة إلى أقصى مدى (ص: ٤٤٨).

تتضافر مثل هذه الغنائية وتيار الوعي بهدف تدمير سلطة «النوع الأدبي»، وربما تدمير البنية السردية عموماً التي تجري في الكتابة المعاصرة [٦١]. فتداعي الأفكار والصور وتوارد الخواطر والأصوات المتباعدة وتقاطع الجمل والعبارات متعددة المنابع والمدلولات والمحمولات الفنية والأيديولوچية، كل ذلك يسعى بقوة إلى تدمير النوع الأدبي، وتفكيك البنية السردية المتماسكة في نصّ حيدر، فضلاً عن تداعيات الأحلام و«الكولاچات» والرسائل وهرطقة الرواة والشخصيات وتفشّي رائحة القتل والخيانة في نصّ واسيني. ولا يرصد فعل القصّ، في مثل هذه الحالة، حركة الخارج وحده، بل يرصد قدراً مما يدور في أذهان الشخصيات وقدراً من تأملاتهم وأحلامهم وهواجسهم وهذياناتهم... إلخ. ففي فضاء مدينة بونة، سوف يمتلئ ذهن مهدي جواد بصور وكلمات وأحاسيس ومشاعر ورؤى وأشياء شتّى:

> «الأشياء وهذه المرأة ثم الأفكار والأحاسيس والصور، تتموج تحت استواءات وتعرّجات متداخلة ومربكة. يتحول السقف تحت رقصات ضوء الشمعة إلى شاشة. هناك كان يصطخب العالم: المرأة الحسّية مع الچيوكندا. المدينة الصلبة والخضراء والمتمورة بالحركة والحياة والنبض الضاحك، مع الصحراء المهجورة. حفلة الرقص والغناء والصخب تتداخل مع مهرجانات القتل والتعذيب. البحر والسماء والحقول والأطياف التي رآها في أصائل التلال ورمال الشاطئ تتغطى فجأة بركام من الجثث والروائح الكريهة والكلاب والدود ومستحاثات الدهور المنقرضة».
>
> [وليمة لأعشاب البحر، ص: ٣٤٣]

بهذه الطريقة، تطول المونولوجات إلى درجة أنْ تتحول إلى مجرى تيار الوعي الذي يجمع بين الشخصيات والأماكن المروي عنها والراوي والعالم والأحداث، في مزيج سردي مركب يتخفّف كثيراً من علامات الترقيم وينأى كثيراً عن التسلسل المنطقي للأحداث وعن سمات الكتابة الواقعية بالمعنى التقليدي[٦٢]. وهنا، يصبح الحلم، أو سرد الحلم، تقنية أثيرة لدى رواة تيار الوعي؛ إذ تغدو

حياة مهدي جواد كأنها «برزخ» أو هي حياة ـ استثناء، فضاؤها عالم ممتد لا تحدّه جغرافيات ولا يخلو من مِسْحة صوفية، والحوار فيه متعدّد الثقافات والمرجعيّات والرؤى:

«وحده الذي يُرى الآن محمولاً على محفّة أو جرف صخري أو تابوت المقبرة. حيّ وميّت وحوله الحشد.

أصوات: مولاي صلِّ وسلم على حبيبك خير الخلق كلهم.

صوت: مولاي مولاه مولاكم. بارينا، ومنشؤنا، وفانينا (. . .)».

[وليمة لأعشاب البحر، ص ص: ٦١٣ ـ٦١٥]

لن يكتفي الطابع الغنائي لكثير من مقاطع الرواية بالتعبير عن ملامح غنائيته المتدفّقة فحسب، بل سوف تشوبه صبغة شبه سيريالية [٦٣] تكاد تستغرق أغلب فقرات الرواية. ولعلّ فصل «ظهور اللوياثان» يُعدّ مجلى من مجالي هذه اللغة شبه السيريالية المكثّفة والمختلطة بتهكم بالغ المرارة والسواد، لكنها غنائية سيريالية تمنح هذه الرواية خصوصيتها، وسط روايات المَنْفَى العربية التي تمثّل مادة هذا الكتاب، كما تمنحها رؤيتها العميقة المتجذِّرة في قرارة الوعي من واقع الثورات العربية المجهضة، وهو أمر يدعمه تردّد دوال «الطيور» و«الأطفال» و«الأبيض أو البياض» على مدار صفحات الرواية كلها إلى درجة يصعب إحصاؤها، في نسيج فنّي شفيف يجمع بين الألوان ودلالات اللعب بها وبين البراءة والشفافية والعذرية والبدء المطلق، والبدائية الناصعة [٦٤]، في مقابل حضور نقيض هذه الصفات ـ والقيم في الوقت نفسه ـ المحورية الثلاث: هناك الأبيض في مواجهة الأسود، والانطلاق والتحرّر في مواجهة الجمود والتخثّر، والبراءة الطفولية في مواجهة الفساد والشيخوخة المميتة، والبحر في مواجهة الصحراء، والطبيعة الريفية الهادئة في مواجهة صخب المدينة وضجيجها، والثورات الشعبية في مواجهة المهادنات السياسية ومدّ النمو الرأسمالي، . . . وغير ذلك من قيم وثنائيات متضادة لكنها متضافرة تضافر خيوط النسيج الواحد.

إن تضافر الغنائية والسيريالية وتيار الوعي والمونولوجات الداخلية المطوّلة، المباشرة أحياناً وغير المباشرة في أحيان أخرى، فضلاً عن السخرية والتهكّم، كلها ـ إلى جوار غيرها بالطبع ـ تقنيات تسهم في خلق بنية سردية موازية لبنية الحدث الروائي المتنامي، بنية تتشكَّل من تفجير الزمن النفسي للشخصيات التي يعاني أغلبها حالات نفي واغتراب واضحة ورسم الأبعاد الخفية والأليجورية لما يُنتجه السرد، بما قد يُفضي ـ في نهاية المطاف ـ إلى نوع من التغريب أو نزع الألفة، وهو أمر أفاض في التنظير له كثير من النقّاد والباحثين [٦٥].

قد يبدو غريباً لمن يحلّل مرويّة (وليمة لأعشاب البحر) من منظور نوعي، مثلها في ذلك مثل (ذاكرة الماء)، أن يعثر على أبعاد تسجيلية تأريخية تحتفي بزمن الوقائع والثورات وتحرص على سردها تفصيلاً بطريقة تذكِّر بعمل المؤرّخين، حين تشير الوقائع المسرودة إلى أزمنتها المرجعية وإلى أشخاصها الحقيقيين بأسمائهم وصفاتهم، دون سقوط في شِراك تسجيلية أو تأريخية محض، بل تبقى منصهرة في بنية فنية متخيَّلة بالأساس. وأغلب المشاهد التي يدور السرد فيها حول أحداث العراق وانفجاراته مشاهد يغلب عليها سرد تأريخي ووثائقي مستفيض[٦٦] (ص ص: ٢٣٩، ٢٨٩، ٤٢٢)، وبما لا يخلخل من وحدة الرواية الدلالية إلا قليلاً. ويؤكّد هذا الأمر تردّد الإحالات إلى أزمنة المرجع عن هزيمة حزيران ١٩٦٧ (ص: ٨٦) وتاريخ الاستقلال الجزائري عن فرنسا ١٩٦٢ (ص: ٣٣٢) والحرب العراقية الإيرانية في الثمانينيات (ص: ٤٢٠) وتاريخ الانقلاب العراقي ١٩٦٣ (ص ص: ٤٩٩، ٦٨٧)، وغير ذلك من أحداث سياسية عربية، دون الانزلاق إلى إطار تقاليد «نوعية» في الكتابة السردية تتصل بالرواية التاريخية مباشرة.

١ ـ ٤ من المنظور الشعري إلى الغرائبي:

يبتعد إبراهيم نصر الله في مرويّته (طيور الحذر) (١٩٩٦) عن رواية جبرا إبراهيم جبرا التي تتمثّل الفلسطيني الجميل والموحّد والباحث عن المثال في (البحث عن وليد مسعود)، مثلما يبتعد عن روايتي كل من غسّان كنفاني المشدود إلى صورة فلسطين الضائعة، والباحث عن نصر قد يصل ولا يصل في (رجال في الشمس)، وإميل حبيبي الضاحك الباكي، الساخر والمقاوم في (الوقائع الغريبة...). وبعيداً عن هذه العوالم الروائية الثلاثة التي تتتبّع الفلسطيني في شتاته (الدِّيسبور)، يصوغ نصر الله ـ مثلما فعل من قبله سليم بركات في أغلب رواياته ـ مرويّته الشعرية (طيور الحذَرَ) مشكِّكاً في مفاهيم قد تبدو للبعض مكتملة، ومستقرّة، من قبيل: «الشعر»/ «السرد»، ليصوغ لنا نصاً سردياً شعرياً في آن يمتاح من جماليات الجِنْسين خالقاً بذلك أسطورته الخاصة وعالمه المتفرِّد الذي يتأمّل مليّاً الفلسطيني المعذَّب في مساره الطويل، كأنه يقترب من قول نيتشه: «في مطاردته للتنّين، يصبح الصيّاد تنّيناً بدوره».

والمغامرة التي تطرحها مرويّتا نصر الله (طيور الحذر) وسليم بركات («معسكرات الأبد»، أو «عبور البشروش») ليست مغامرةً في الشكل الروائي فحسب، حين تتصدّى مثل هذه النصوص لهدم الحدود النوعية الفارقة بين جنسي الرواية والشعر، كما لو كانت الرواية استكمالاً لنصّ شعري، أو كما لو كان الشعر يحرِّر أقواله في فضاء روائي (وكل من نصر الله وسليم بركات شاعر وروائي)،

وإن كانت تتشبَّث في نهاية المطاف بمراجع الرواية وبلاغتها، بل يتعدّى فعل المغامرة فيها الشكل الروائي ليطال المضمون أيضاً، وليخلق بذلك من «أدب المقاومة» الذي صِيْغَت في قالبه أغلب النصوص الروائية المقاوِمة (الفلسطينية ـ الكردية . .) قالباً لـ «أدب اليقين»، كما سوف يؤكد التحليل حين نتتبّع شخصية الولد «الصغير» في رواية نصر الله الذي يشبه صغير «جونترجراس» في روايته «الطبل الصفيح» [٦٧]، كأنّ اليقين المغلق الذي لا يفتح النصّ إلا ليغلقه شرطٌ لابد منه لخلق أدب يوافق الإنسان المقهور الذي تمرّد [٦٨] على المواضعات والقيم كافة، تلك التي أرساها الاحتلال واللجوء والحصار وجميع أشكال النَّفْي والإلغاء ورغبة المحو الدَّفينة والمستعِرَة بداخل كل مستعمِر منذ أن وطأت قدماه هذه الأرض «هنا» قادماً من «هناك» ومحمَّلاً بأساطير من مثل: «العود الأبدي»، و«أرض الميعاد»، و«شعب الله المختار».

ترسم رواية نصر الله (طيور الحذر) تفاصيل حياة المَنْفَى ومعسكرات اللاجئين، بكل ما تحمله من جدل يوميّ أزليّ بين الحياة والموت، وصراع بين الأمل واليأس: إذ تحتفظ الرواية برموز الوطن المستعمَرَ من وجهة نظر الولد الصغير ابن عليّ وعائشة، مُذْ كان جنيناً في بطن أمه، وهو غريب الأطوار، يرى ما لا يرون. كما تحتفظ الرواية في الوقت ذاته بالبراءة والحلم المستحيل، حلم الطيران والتحرّر والانعتاق من أشكال الأسر كافة، ذلك الذي لا يلبث أن يتبدّد في النهاية مع وقع طلقات العدو وانهمار القنابل على معسكر للأشبال كان من بينهم الصبيّ الصغير في المشهد الأخير، ذلك الصبي الصغير الذي كان يعلّم الطيور الحَذَر على مدار الرواية كلها ـ كأنها مروية لسيرة الطيور[٦٩] ـ حتى لا تقع في شباك (أو فِخاخ) الصيّادين، أولئك المتعصّبين من أمثال منير وطوني وفؤاد والأب إلياس في رواية إتيل عدنان (الستّ ماري روز) الذين كانوا يتباهون باصطياد العصافير وقتلها (ص: ٦٣)، حتّى إن الست ماري قد تمنّت «لو ترمي في سماء لبنان مليون عصفور لينفّس الصيّادون اللبنانيون فيهم عن غريزة القتل ويجنّبونا هذه المجزرة» (ص: ٢٣). هنالك، فحسب، تدفع الرواية بالحلم (حلم الصغير ورفاقه في رواية «طيور الحذر»، وحلم عائلة موسى موزان أو بالأحرى بناته الخمسة إلى الخلاص من الوجود الفرنسي في المنطقة الكردية في رواية «معسكرات الأبد»، وحلم الراوي وصديقه جانو إينين المهندسَيْن الفلكيَّيْن اللاجئَيْن في جزيرة قبرص بالتحرّر من وطأة المنافِي المتعدّدة ذات المتاهات والأهوال والغرائب في رواية «عبور البشروش») إلى أقصى مدى، حيث يتلاحم الموت والخيبة والتفكّك ويأس الانتظار الطويل وتلاشي حلم الرجوع والعودة.

وسواء كانت الرواية ترصد واقعاً مظلماً يدمِّر الحلم ولا يسمح به إلا مجازاً إذ هو واقع الحصار في الداخل والخارج، أو كانت روايةً عن أحلام لا يطالها الواقع، فـ«الشِّعْر» هناك في الحالتين: في وجهة

نظر الصبي (أو الراوي المتكلِّم) في شهادتي المفتتح والخاتمة (ص ص: ٥ـ٢١، ٣١٨ـ٣٣٢) اللذين يؤطّران الرواية، وفي صوت الراوي الرئيسي ذي الضمير الغائب في مشاهد الرواية الستة والأربعين التي يرتّبها لنا الراوي ترتيباً عكسياً حيث تبدأ من المشهد الأخير (تنازلياً: ٤٦ ـ٤٥ ـ٤٤ . . . . ٣ ـ٢ ـ١)، وهو راوٍ يتطابق موقعه وموقع الصبيّ ويتتبّعه أينما سار. والشعر كامن أيضاً خلف كثير من الكلمات المنتقاة بعناية فائقة، وتردّد عدد هائل من الصيغ والتراكيب والصور والمجازات.

١ ـ ٤ ـ ١

تُفتتح رواية (طيور الحذر) بمشهد مخاض عائشة زوجة عليّ أبي إسماعيل وجنينها يتحرك في أحشائها، وأمّ ثريا تدفع الجنين داخل رحم عائشة كما لو كانت لا ترغب في خروجه، كأن نصّ الشهادة الذي يتصدّر الرواية هو شهادة للجنين على موقفه من العالم الذي سوف يخرج إليه بعد لحظات، وقد كان يراقب صوره ومشاهده وهو جنين بداخل رحم أمه:

> «دفعتني يداها إلى الداخل. . (. . .).
>
> ولن تصدّقني أمّي. لن تصدّقني حين أقول لها: إنني صمدتُ، وإنني ربحت المعركة في النهاية، لن تصدّقني مع أنني الآن بين يديها وأحدّثها.
>
> ـ دَفَعَتْنِي للداخل أكثر مما تتصورّين، أكثر ممّا أتصورّ، وللحظة اعتقدتُ أنّها تضغطني لأنّها تريد أن تدخلني إلى داخلي، حيث سأتلاشي هناك ثانيةً، كنّا وحدنا، أنا وهي، وأنت الغائبة. . ».
>
> [طيور الحذر، ص: ٥]

سوف تتبدّل علاقة الجنين بأمّ ثريا، حين يصبح فيما بعد صبيّاً غريب الأطوار؛ إذ سوف يحبّها ويتجاوب مع مشاعرها حين يبيعها ما اصطاده من عصافير هو وصديقه خليل بحجّة أن العصافير تنهض بوظيفة الملائكة وتوصِّل الرسائل إلى الموتى الذين يسكنون الجنّة (ص ص: ٢٤٧-٢٤٨). ويمثِّل هذا الصبيّ بكل ما يحمله من قيم ودلالات رمزية محور الرواية في علاقاته بأسرته وأصدقائه: (أمه عائشة، وأبيه عليّ، وخالته مريم الشقراء، وعمّته أمّ ثريا، وحبيبته حنّون وأصدقائه خليل وسمير وسميرة وفؤاد البدين وسعود الشرّاني، وعلاقته بامرأة المؤن التي تفتَّح وعيه الجنسي على يديها، والزوبعة (محمد) الذي سوف يتزوج من أمّ خليل بعد وفاة زوجها في أحد الانفجارات بالكسَّارة، وسلمان حبيب خالته مريم الغائب، وعمّه عيسى، وخاله يوسف، وثريّا التي لن يهمّها وفاة أمّها قدر خوفها وبكائها فحسب على ضياع جمال رجليها، . . . إلخ).

لعلّ هذا الصغير حين يصبح شخصاً دون اسم، رغم كونه محور الرواية وملتقى أحداثها وشبكة علاقاتها، أمر يدفع بالتجريد إلى درجة تجعل من وضع ذلك الصبيّ ـ مثلما جعلت روايتا سليم بركات من عائلة موسى موزان في (معسكرات الأبد) ووضعية المهندسَيْن الفلكيَّيْن: الراوي وجانو إينين في (عبور البشروش) ـ «نمطاً» يمكن تكراره في مجتمعات الترحال واللجوء وقهر المنافي وقسوة الحصار والحرمان. وحين يتفاعل المشخّص والمجرّد، وترسم الرواية شعرية تفاصيل الحياة في المنْفَى في وجوهها المتضاربة وأبعادها المتناقضة، تكتسب بذلك كل سلوكات الصبيّ الغرائبية أبعاداً واقعيةً في عمقها؛ إذ «الحلم» ـ لمن لا وطن له ـ هو السبيل الأوحد لممارسة الحياة، وإذ المخيّلة الطازجة هي «الطاقة» الوحيدة لتلمّس ضوء الحرية والعدل البعيدين. ووسط تصاعد غرائبية أفعال الصبيّ، الذي كان يرى ويسمع وهو في بطن أمّه، تتصاعد سخريته وحِسّه اللاذع والضاحك في الآن نفسه؛ إذ يحب حنّون ابنة جارتهم التي تكبره بقليل، ويكلّم جنيناً آخر في بطن أم خليل قبل خروجهما إلى العالم (ص ص: ٢٠-٢١). وحين يخرج هو إلى العالم يصبح مثار جدل وغرابة نظراً لشقاوته اللافتة ونضجه المبكِّر.

تنهض الرواية، من بين دعاماتها، على ملء أبعاد هذه الشخصيات التي ذكرناها بسرد بعض تفصيلات من حياتها وعلاقاتها، والصبيّ الصغير حاضر لا محالة في كل مشهد. ولعلّ تعلّق هذا الصغير بالعصافير والطيور قد تأجّج منذ أن أهداه خاله يوسف عصفوراً صغيراً جعله يطلق كركرة عالية انبعثت من أعماق قلبه:

> «دار الصغير حول يوسف، أمسكه من قدميه، جَرَّه للأرض، جلس بجانبه، ناوله العصفور، قبض عليه بقوة وظلّ الخيط يتأرجح، ويوسف يبتسم، ويطلب من الصغير الذي لم يُعِرْهُ انتباهاً ألاّ يشدّ على العصفور..
>
> انتفضت الأجنحة، وبغتةً استطاعت الإفلات، لكن ريش الذيل بقي في يد الصغير، امتدّت يد يوسف بسرعة، لكن الأجنحة نجت بنفسها مُخلِّفة الذيل المنتوف، والخيط ينسلّ من بين الأصابع الدقيقة. صرخ الصغير: تار «طار»، وفوجئ خاله بالكلمة، فوجئ بقدرة الصغير على الكلام».
>
> [طيور الحذر، ص: ٥٠]

هكذا يتعلّق الصغير منذ طفولته المبكرة بالعصافير، وأول ما ينطق به من كلام هو لفظ الطيران (تار: «طار»)، ورغبة التحرّر التي سوف تجعل منه فيما بعد صبياً مهوّساً باصطياد العصافير وإطلاقها حتى يعلّمها الحَذَر، كأنه يُعدّها لمهمّة لا تعلمها. ثم تترى الحكايات عن طفولة الصغير، وعن مريم

وفتاها سلمان أحد ضبّاط الإنقاذ الذي هجرها عشرين عاماً، وحِيَل الصغير المبتكرة لاصطياد كل أنواع العصافير (كالحسّون، واللّامي [وهو اسم أطلقه عليه أصحابه من الأشبال]، والكحلي، والبُرَّق، والطُرَّد، والفسيسي، والسنونو، . . .)، ومغامراته الجنسية هو وخليل مع سميرة أخت سعود الشرّاني، وامرأة المؤن، ورسائل أمّ ثريا إلى أولادها بالجنّة التي كانت تبعث بها إليهم عبر عصافير الصغير التي كان يبيعها إياها، ثم القبض على عليّ أبي الصغير بعد أن وجدوا بندقية في بيته، وزيادة أعداد المخيّمات وتكاثر أعداد اللاجئين إلى عمّان والحزن الذي سيسكن روح الصغير مع انكسارة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ دون أن يدري سبباً، وتصاعد أحاسيس الغربة والنْفَي وانشطارات الروح، وتبدّي علامات الحزن على الوجوه وامتلاء الأفواه بطعم الغبار الذي ذاقته من قبل شخصيات رمزي صفدي وأم رزق وزوجها وكل ساكني المخيّمات في غزّة وأريحا والضفّة وغيرها في رواية حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر)، وتلاشي أمل العودة إلى البيت/ الوطن، وفقد الزوبعة ساقه التي بترها بارود الكسَّارة ودفنها في مشهد جنائزي تمثيلي، يجعل من الأحياء أنصاف أموات أو هم أشباه أموات حقيقةً لا مجازاً، وأخبار الحرب تتدافع وتنذر بمستقبل مخيف؛ إذ «سيبحر الليل أكثر في ليليّته» (ص: ٢٨٧)، حيث يأكل المهاجرُ المهاجرَ في أزمنة النزوح السرمدية التي تكاد تبلغ يوم القيامة. هنالك يموت طائر الحسّون. و«هناك في أعماقه تكسَّر زمن كامل» (ص: ٣١١)، فينضمّ كل من حنون الفتاة الرقيقة والصغير الشقيّ «الغريب» وسعود الشرّاني إلى كل أطفال المخيّمات في معسكر للأشبال يُعدّهم للّقاء (ص ص: ٣١٣ ـ ٣١٤). لكنّ عقل الصغير وحده قد طار ـ أي: تحرّر وانعتق وبلغ المدى مثل راوي «الست ماري روز» الذي تحرّر وانعتق من سلطان القهر والتعصّب وراح يكشف لنا الحقيقة كاملة (ص: ٨٩) ـ مع عصافيره التي كان يطيّرها بعد أن أتقنت جيداً فنّ «الحَذَر» على يديه. فوحده الصغير دون غيره لم يكن ليأكل العصافير، بوصفها أمثولة التحرّر والانعتاق والخلاص من كل ما هو أرضيّ وقاسٍ، حتى إنه قد نسي نفسه ـ وأجواء الحرب والقصف تخيمّ على الأحداث ـ فأصبحت روحه تحلّق في سماوات المخيّمات، فيتجاوب تحليقها وخفقان أجنحة كل ما كان يكمن بداخله من طيور رمزيّة شتّى، فتَصَعَّد روحه في السماء، بينما جسده يرتفع هو الآخر، تماماً مثل أسطورة «السنونو» الذي لا يعثر أحد على جسده حين يموت إذ من فرط تحليقه يموت هناك دون سقوط (ص: ٢١٨) كأنه الوجه الآخر لطائر البشروش الذي راح جانو إينين مهندس المتاهات يصفه بدقّة كمن يؤرّخ من خلال وصفه لشعب كامل من الكُرْد قُدِّر له أن يحيا أبداً بين منافِي الله التي تطال الأرض كلها:

«البشروش لا يأكل إلا بعد عبور ثلاثة جبال في طيران متصل. يحطّ في

سهل، بعد ذلك، يومين. يتصيّد الحنكليس من أيّما نهر أو بِرْكة أو بحيرة. وَجْبَةٌ واحدة. حنكليس واحد لا غير، ثم يطير من جديد، عابراً ثلاثة جبال (. . .) إنه لا يموت. ينْحُلُ في طيرانه ـ إذا كانت الجبال أكثر اتساعاً من صبره على الجوع ـ حتى يتلاشى (. . .). ما من أحد عثر على عظام البشروش قط، حتى متاحف الحيوان هذه».

[عبور البشروش، ص ص: ١١٧-١١٨].

يصعد الصغير ولم يترك خلفه سوى قميصه فحسب، علامته وأثره، كأنه قميص «يوسف» النبيّ، بينما جسده وروحه هناك في مكان وزمان آخرين، أو كأن ما بقي من آثاره، حتى وإن بقي شيء من جسده، إنْ هو إلا شبيه المسيح، جسده الأرضيّ حين صُلِب، بينما روحه وجسده الحقيقيان يخفقان هناك في زمان ومكان مطلقين حيث لا أقفاص أو حواجز أو فِخاخ:

«وغابت الشمس. . . وأشرقت من جديد، وظلّت تغيب وتشرق والقذائف تتساقط. . . وكنت تعبتُ. . تعبت كثيراً (. . .). وكانوا يبحثون. . اقتربوا. . تجاوزوا سكّة الحديد. . اقتربوا أكثر. . وكانت كل عصافيري معي. . رأوها. عصافيري التي تصل الأرض بالسماء كالنافورة.

ـ إنها تخرج من صدره، انظروا. .

ـ إنها تخرج من بطنه.

ـ اركضوا. . العصافير ستأخذه. . إنها تحمله. ركضوا. تعثّروا في تلك المسافة القصيرة. . مئات المرات. . آلاف المرات. . وكنت أراهم يقتربون وأسمعهم أكثر. . والعصافير ترتفع وترتفع. . أُمّي. . تصرخ: يمّه. وخالتي تصرخ: يمّه. ولم يكن نداء أُمَّيْن كافياً بالنسبة لي كي أردّ. وظلّوا يركضون. . يتعثرون. . وكنتُ فرحاً لأن حنّون تجلس عند رأسي. . فرحاً لأن القذيفة التي ألصقتني بالأرض لَم تصل لعصافيري. فرحاً لأن عصافيري كانت ترتفع وترتفع. . عصافيري. وعصافير أخرى لم أكن رأيتها من قبل، وكانت هناك رفوف سنونو. أيضاً. فرِحاً. . لأنهم حين وصلوا. . لم يجدوا غير قميصي في المكان».

[طيور الحذر، ص: ٣٣٢]

١ ـ ٤ ـ ٢

لا يعني تمثّل رواية (طيور الحذَر) المنظور الشعري ـ عبر تمثّل راويها وجهة نظر الصبيّ من حيث هو بطل الرواية ـ تلاشي الوظيفة المرجعية التي تميّز النوع الروائي، بل يعني انزياحها وتراجعها فحسب، حين يصبح هذا النمط من أنماط الخطاب السردي لافتاً إلى ذاته بقوة كأنه خطاب شعري يفجِّر ما بداخل الكلمات من إيحاءات وطاقات ومعانٍ لا تحيل إلى السياق الخارجي إلا على نحو ثانوي عارض وبخاصة في مفتتح المشاهد. والأمر نفسه تصوغه روايتا سليم بركات بحساسية بالغة؛ إذ إن كل كائناته الروائية (سواء أكانت بشراً أم حيوانات أم نباتات أم طيوراً أم أمكنة؟) حائرة وقلقة دائماً، تُقدم على الشيء ثم تنفر منه. كما أن أية محاولة تصنيفية يقوم بها الدارس لنصوص سليم بركات هو ضرب من الخيال، إذ «هو كاتب كأنه محارب عنيف في كتاباته، عدّته لغة هائلة في ثراء مفرداتها، وجمله اللغوية تستمد قوتها من تاريخه الشخصي ضمن نطاق الحياة الكردية وطقوسها المباحة لأقدار و«مهازل» تاريخية» [٧٠]، ولمآرب أخرى، فضلاً عن النزوع الشديد نحو التكثيف اللغوي الذي يبتعد بالكتابة عن «المباشر» و«المألوف» ليلتقط «الغريب» و«المفارق» من قلب الأحداث. فلحظة التخيّل للحدث هي التي تدفعه إلى هذه الشعرية أو المجازية ليشكِّل نصاً مفتوحاً على مدى مخيّلة القارئ: «رواية بعدّة الشعر، وشعر بعدّة الرواية».

إن تمثل الراوي وجهة نظر الصبيّ، بكل ما تنطوي عليه من طزاجة وبراءة، مُذْ كان جنيناً يرى العالم من رحم أمه، قد أضفى على السرد طابعاً غنائياً نحا بالرواية كلها نحو التعبير عن الذات والداخل من منظور خاص وفي صور ورموز وإيحاءات خاصة ووثيقة الصلة بشخصية المبدع (الروائي والشاعر)، لينسرب مع ذلك تيار الوعي خالطاً الحاضر المؤلم بالماضي البعيد (المستقَرّ) حيث كان الوطن لا المنْفَى هو إطار (كادر frame) الحياة. وقد تجلّى هذا المنظور الشعري في بناء كثير من الجمل والصور وفي تكرار بعض الكلمات والصيغ والعبارات، كما تجلّى في صياغة «الحوار» بطرائق شتّى تجمع بين الاختزال والتكثيف والسمو بشعرية الحوار وفلسفته فوق وظيفة التخاطب أو التواصل. فأمّا بناء الجمل فكثيراً ما يبدأ الراوي بتقديم أشباه الجمل على ما يتعلق بها، كما يقدّم الأحوال على أصحابها، أو يقدّم الخبر على مبتدأه، كأن يقول:

> «بين فرح أمي بما وصل لنا من سكر وأرز ونقوط، وتذكير أبي لها بأنّ كلّ ما قدّمه لنا الناس دين علينا، كنت أواصل النظر إلى النافذة وأرى قطعة زرقاء صافية (...)».

(ص: ١٠).

«فَرِحاً بتأملاتي الصغيرة كنتُ (. . .)» .

(ص : ١١) .

«معتماً كان الركن ، في ذلك الصباح ، وبارداً (. . .)» .

(ص : ١٢) .

«وحيداً ، وصامتاً كعادتي . . كنتُ . يهبُّ صوتُ أُمي وصوت أبي من بعيد ، من أقصى العتمة ، قاطعاً عمق المغارة باتجاهي (. .)» .

(ص : ١٦) .

ومع الانتقال من مستوى تركيب الجملة إلى تركيب الفقرة أو العبارة ، تتخلّق حالة شعرية أكثر رحابة عند وصف الفضاء أو مقدّمات المشاهد والفصول بصفة خاصة ، حين تخضع جميعها لمنظور شعري يرى العالم ويتعدّى مستوى التركيب إلى مستوى شكل الكتابة وطريقة تتابع الجمل والفقرات على بياض الصفحة :

«تخلخل الزمن لأيام طويلة ، دخل الليل في النهار إلى مسافات لم يبلغها من قبل ، وراية سوداء ممتلئة بالثقوب أصبحت السماء ، تدحرجت الأيام من أعلى الجبل إلى عمق الوادي ، وصعدت الليالي الحزينة الصامتة . . » .

(ص : ٤٤) .

«مخنوقاً بين قمة الجبل التي يصل إليها في ثلاثين خطوة وحَوْش البيت ، كان الصغير هناك ، وكل ما حوله يضيق . يناديه الوادي ، العصافير التي اكتشف أنها أكثر مما تصوّر ، فيتفلّت من نفسه . ويتفلّت الغيم من نفسه ليكون المطر ، ويتفلّت البرق من الغيم فيشقّ الأرض والسماء بضربة واحدة . ويكون السيل» .

(ص ص : ٦٨-٦٩) .

«للأولاد الشوارع والشيطنة .

وللنساء التدبير . .

وللرجال رحلة الشقاء في المصانع والكسّارات وأشكال العمل القاسية»

(ص : ٢٥٧) .

ولعلّ الصراع الدائم بين الدّيكين «رش» و«بلك» في مقدّمات الفصول الخمسة لرواية (معسكرات الأبد) يضرب بقوة على تأكيد تخلّق حالة شعرية تخضع لمنظور يرى الشعر في الرواية كما يرى الرواية في الشعر. إن ثمة صلات عاطفية مكتومة أو معلنة يفصح عنها الكاتب بوضوح عبر تتبّعه الدائم عراك هذين الدّيكين «المهرّجَيْن» حسب وصف الراوي لهما من منظور «هبة» حفيدة عائلة موسى موزان، كأنهما الصدى الخافت والصورة الغامضة لبشر هذه البلدة المتناثرة بيوتها. وثمة كلبان «توسي» و«هرشة» وأوّزات ثلاث وهداهيد ودجاج وغربان تمرّ مسرعة من فوق الهضبة وهي تحدّق بعينيها إلى أقدار الأرض. وينهض عراك هذين الديكين بتمثيل مجازي يشي بنذر حادث أو حوادث تقع لكائنات حيّة أو لامرئية (ممثَّلة في الأشباح العائدة: موسى موزان، خاتون نانو، أحمد كالو) تشارك هي الأخرى في الأحداث، الأمر الذي جعل عيني شبح خاتون نانو تلتقطان القلق العارم للطيرين الذي هو مؤشّر على حدوث ما يجري بين فترة وأخرى منذ الأزل أسفل تلك الهضبة (ص: ٢١٩).

لا يؤثر المنظور الشعري المهيمن على رواية (طيور الحذر) لإبراهيم نصر الله، أو روايتي سليم بركات، في طريقة بناء الجمل أو في المستوى التركيبي فحسب، بل يخلق إيقاعاً سردياً خاصاً، منشؤه تكرار بعض هذه الجمل أو تلك العبارات في بداية المشهد والعمل على تصعيد الطاقة الشعرية التي تتحمّل بها الجمل التكرارية بطريقة تشبه تقنية «الأنافورا Anaphora» أو «تكرار الصدارة» ـ أو «تقفية البدايات» التي كانت تستخدم في الشعر ـ بطرق وأساليب لافتة تؤكد الروح الغنائية المنسربة في ثنايا السرد، والتي تغلِّف الأحداث بتكرار شجيّ، وتربط الصيغ والجمل بخيط غير مرئيّ وتكرارية تلتذّ لها أذن المتلقّي فتنفتح على استقبال العوالم الداخلية للرواة والشخوص، وتفتح باب السرد للراوي على مصراعيه كي يلج أبوابه الداخلية الخاصة، فيسرد أحلامه وهواجسه ورؤاه [٧١]:

> «تغضب مريم الشقراء، تتليَّل جدائلها، وينتشر رماد قديم ويغطّي ملامحها، تتنهَّد عائشة تقترب منها لتضمّها، ترتبك، لا تعرف كيف تضع يدها على كتفها: كل الكلام خائن يا مريم. ما دامت البلد ضاعت ملامحها (. . .).
>
> ـ كل الكلام خائن ما دامت البلد ضاعت والجيوش تنسحب قبل المعارك. . .».

[طيور الحذر، ص ص: ٥٧-٥٨]

إن تكرار جملة «الخيانة» التي كانت تنطق بها عائشة، بعد أن حُلَّت عقدة لسانها، يؤكّد تصاعد مدّ زمن المنْفَى، حيث الحصار هو السديم والأزل، وحيث الجدائل الصفراء لشعر مريم الشقراء «تتليَّل»

ويكسوها طعم السواد، فالحزن سرمد والبلاد قد ضاعت ما دامت الجيوش لا تزال تنسحب قبل بدء المعارك[٧٢].

وكما أثَّر المنظور الشعري لراوي رواية (طيور الحذر) في صياغة كثير من جُمَلها وصورها وطرائق بناء الجملة السردية بها، فقد قام الحوار بوظيفة أخرى تعزِّز شعرية منظور الراوي/ الصّبيّ الذي تتسم وجهة نظره بالبراءة والطفولية والدهشة والإغراب، الأمر الذي دفع بالحوار إلى منطقة من التساؤلات الفلسفية بسيطة التركيب معقَّدة المغزى: «المكان الذي نركض إليه يركض إلينا» (ص: ١٢٧)، و«لماذا نحبس الشيء الذي نحبّه ونترك الشيء الذي لا نحبّه؟» (ص: ١٨٧)، و«هل حين نصمت نموت؟» (ص:)، وغير ذلك من تساؤلات وردت على لسان الصبيّ في حواراته مع أمه عائشة وخالته مريم وعمّته أم ثريا، أو حتى في حواراته مع أصدقائه أو مع حبيبته حنّون:

«إحساس غريب كان يدفعه لأن يطرقها. . لأن ينادي. . لكي تُطلّ ويعطيها عصفورين. ثلاثة. . لترسلها إلى أبنائها.

ـ هي الآن بين أطفالها الملائكة. . في الجنّة. قالت أمّه.

ـ كانوا يحفرون في المقبرة، ووجدوا جمجمة ميّت. قال خليل. (. . .)

ـ حين تفرح تطير وحين تحزن تحسّ أنك مكسور (. . .)

ـ لماذا نموت؟ (. . .).

ـ هل تموت الرّيح؟ سأل (. .)».

[طيور الحذَر، ص ص: ٢٥٠-٢٥١].

تنحو شعرية هذه الرواية، إذن، نحو استثمار جميع المستويات اللغوية لتنفخ فيها من روح التصوير والترميز والتكثيف، بدءاً من بعض الأصوات المنغَّمة إلى التكوين الكلّي الذي ينبني عليه السرد وبه ينهض فعل القصّ. وهنا، تذوب جميع العناصر المادية للسرد فتكتسي طابعاً سيَّالاً متدفِّقاً يتجلّى في تضاعيف الحركة والفعل[٧٣]. ولذلك، يصبح أي بحث عن «الصورة في الرواية» أو في أية أنواع نثرية أخرى بحثاً مثمراً ما دام يعمل في أفق إعادة صياغة مفهوم الصورة الشعرية على أسس تراعي السياق الجِنْسي (أو النّوعي)، أي ضرورة استحضار فاعلية النوع الأدبي في صياغة المكوّن الجمالي[٧٤].

١ ـ ٤ ـ ٣

لا تنفصل هذه الشعرية التي اتسم بها سرد رواية إبراهيم نصر الله (طيور الحذر)، ومن قبلها روايتا سليم بركات، عن ملامح كتابة تقترب من الغرائبية أو الفانتاستيكية Fantastic، كتابة تدفع بالقارئ كثيراً إلى منطقة من «التردّد» ـ كما كان يقول تزفيتان تودوروف ـ إزاء سرد يحتفي بـ«ما فوق الطبيعي»، ويعلو بالأليجوري ليحلّق في فضاءات عُلَى من رموز تولِّد «العجيب» و«الغريب» و«المُفَارِق» معاً. فالمخلوق الناري العجيب وحمّال الأمتعة في رواية (معسكرات الأبد) وغرائب كتاب «التأسيس الكبير» في رواية (عبور البشروش)، فضلاً عن «صغير» نصر الله الذي كان يرى ويسمع وهو جنين في رحم أمه عائشة (ص: ١١)، وكان يسجِّل في ذاكرته كل ما يشاهده أو يسمعه حتى لحظة المخاض، كلها تؤكّد تخلّق هذا الواقع الغرائبي (أو السحري) الذي لم يبتدعه الكاتب ليبهر به القرّاء ولم يصطنعه بكل تأكيد، بقدر ما هو من صنع دول وأنظمة أرادت له أن يكون على هذه الشاكلة. أما الحضور المتكرّر الذي يبلغ حدّ الإلحاح في روايات سليم بركات على مفردات «الماء»، و«النار»، و«الريح»... إلخ، فأمر له وظائف عدّة تستدعي رغبة الرجوع إلى أصل العالم ورغبة الذات «المنْفِيّة» أو «المحاصَرَة» في معايشة الحرية والعفوية جنباً إلى جنب الرغبة المماثلة في البعث والتجدّد الدائم. وهي مكوّنات تنهض في نصوص سليم بركات بوظيفة أسطورية تضفي صبغة كونية على المواقف المطروحة والمستوحاة من جغرافية هذه المنطقة التي يحيا فيها الأكراد الموزّعون بين الشمال والجنوب أو بين مثلث الرعب الكردي (طهران ـ بغداد ـ أنقرة) كأنهم يحيون على حافة الكون منذ أن خلق الله العالم حتى يوم القيامة.

أما «الصغير» ابن مجتمع الحصار الضاغط (أو ابن: المنْفَى الداخلي) قبل أن يكون ابناً لعليّ وعائشة في رواية نصر الله فعندما أصبح صبيّاً ازدادت ملامح غرابته وانعكست على من حوله من أصدقائه. فابنة الأستاذ خالد التي لا تستطيع السير بفعل الإعاقة قد استطاعت أن تسبقه حين تسابقا وغالبت شَلَلَها:

> «تقفز فرحة: فزت.. فزت... ربحتُ قدمين.
>
> وتشير إلى رجليها: ربحت قدمين جديدتين.
>
> ولا يجد رجليه».

[طيور الحذَر، ص: ٢٣٥]

وفي سماء معسكر الأشبال تبلغ غرابته مداها؛ إذ حين ينام الصغار كان «يدور هناك في السماء»

(ص: ٣٢٥) ويطير. وفي المشهد الأخير من النصّ (الشهادة)، يصبح هو طائر «السنونو» الذي يحذّر باقي الطيور من القذائف والانفجارات حتى إنّه ينسى نفسه فتصيبه إحداها، فلا يوجد في المكان غير قميصه فحسب، بينما هو في زمان ومكان مغايرين (ص ص: ٣٣٢ ـ ٣٣٣).

لقد خلقت مثل هذه الملامح التي اكتست بها مرويّات (طيور الحذر) و(معسكرات الأبد) و(عبور البشروش) «زمن تردّد»، كما كان يقول تودوروف[٧٥]، تردّد مشترك بين القارئ والشخصية حول إذا كان ما يدركانه «واقعاً» أم أنه أحداث ذات صبغة «فوق طبيعية» ظاهرياً يمكنها أن تأخذ تفسيراً عقلانياً، وعندئذ تمرّ من «العجائبي» إلى «الغريب»، أم أنه يقبل وجودها على ما هي عليه، ووقتئذ نكون في «العجيب»؟[٧٦].

الحق أن ملامح «صغير» نصر الله، من حيث هو أحد نتاجات عالم الحصار والنَّفي، إن هو إلا شخص واقعي تماماً دفع به حصار الواقع ـ أو واقع الحصار ـ المحبط، وعذابات المنافِي المختلفة إلى درجة من الهوس بالطيور وبفعل الطيران ورغبة التحرّر الدائمة ومفارقة الأرضيّ المدنّس، الأمر الذي أضفى على السرد كله ـ من حيث هو «تمثيل» لوجهة نظر «الصغير»/ ابن المنفى ـ سمات كتابة «غرائبية» تلتقط «الغريب» من قلب الواقع وتدفع به إلى أقصى مدى ممكن حين تعمل على إعادة إنتاجه المخيّلة الحادّة لطفل تكشّف وعيه وسط ظلامات المنافي وحرمان المخيَّمات فتجاوز طفولته وصباه إلى رجولة مبكرة أودت بحياته وأحلامه وبراءته في النهاية إلى الموت، ولم تكتفِ بالحصار فحسب. إنه، إذن، «غريب» محض يرتبط فحسب بأحاسيس الشخصيات وطريقة رؤيتها العالم، وليس بواقعة مادية تتحدّى العقل؛ إذ يمكن تفسير هذا «الغريب»، في مثل هذا السياق، بقوانين العقل، مع كونه ـ في الوقت نفسه ـ خارقاً ومقلقاً: (وهل ثمة واقع يتحدّى العقل أكثر من واقع «المنفى» وانعكاساته على «صغير» نصر الله وعائلة موسى موزان والمهندسين الفلكيين في ثلاثاء الموت؟!).

١ ـ ٥ السرد من منظُور سِيَرذاتي:

ثمة صلات وثيقة بين «الذّاتي» و«المتخيَّل» في روايات المنْفَى العربية، وهي صلات لا تقف فحسب عند ذكر بعض الأسماء أو الوقائع أو الأحداث أو المشاهَدات الحقيقية التي يستعين بها رواة المنْفَى وشخصياته في إضفاء ملامح سيرذاتية على نصوصهم ومرويّاتهم، بل تبلغ درجة تصريح بعض هؤلاء الكتّاب أو الكاتبات بما استندوا إليه من وقائع حقيقية عايشوها، بطريقة مباشرة أو عبر وسائط بعينها، أسهمت في إنشاء مرويّاتهم التي تمزج بين «الذاتي» و«المتخيّل» في نسيج فنّي مركّب.

وليس من الصعوبة بمكان إدراك أو تحليل هذه الأبعاد السير ذاتية التي تتفاوت ما بين رواية جبرا أو بهاء طاهر أو واسيني الأعرج، مروراً برواية إتيل عدنان وحنّا مينة، وانتهاءً بنصّي حليم بركات (طائر الحوم) ومريد البرغوثي (رأيت رام الله).

وبعيداً عن صور المَنْفَى/ الوطن التي قدّمها كل من جبرا وكنفاني وحبيبي ونصر الله وعبد الرحمن منيف وإتيل عدنان وواسيني الأعرج وحنّا مينة وغيرهم، كما رصدناها من قبل، ومتمثّلاً طرائق ودروباً سردية تغاير دروب من سبقوه إلى الكتابة السردية عن هذا العالم الذي تمتدّ جذوره إلى عمق العمق من حياة الشتات الفلسطيني السرمدي، يصوغ مريد البرغوثي مرويّته (رأيتُ رام الله) (١٩٩٧) النثرية الشعرية الذاتية في آن صياغة مغايرة. يستعين مريد البرغوثي، في فضاء نصّه (أو عمله أو كتابه أو «رحلته») [٧٧] بتقنيات السرد الروائي التي تتضافر وسمات كتابة سِيَرذاتية تنهض على تطابق صوت المؤلف والراوي والشخصية (مريد) التي تمزج السردي بالشعري والروائي بالسيرذاتي وتُكسب الحقيقي (أو التحقيقي Faction) أحياناً رحابة المتخيَّل fiction واتساع الذاكرة memory التي لا تحدّها حدود. فنصّ حليم بركات (طائر الحوم)، مثلاً، ينهض على فكرة حقيقية هي انتقال الراوي/ الشخصية (حليم) ابن البلدة السورية (الكفرون) إلى الدار البيضاء من أجل مؤتمر ثقافي دُعي إليه. ولذا، يبدأ كل مشهد من مشاهد الرواية من نقطة ما في رحلة الراوي وحبيبته من بلاد المَنْفَى (واشنطن) في طريقهما إلى مكان المؤتمر (المغرب). هكذا ينهض نصّ حليم بركات على التداعيات التي تسترجع تفصيلات ماضوية كثيرة تتصل ببلدة الراوي السورية (الكفرون) وأمّه وإخوته وحبيبته وأصدقائه بأسمائهم الحقيقية، فضلاً عن تأمّلاته وهذياناته التي تشدّ هذا النصّ السرديّ الذي أطلق عليه مؤلّفه اسم «رواية» إلى نصّ سيرذاتي دون أي تردّد، الأمر الذي جعل حليم بركات المؤلّف يصدِّر نصّه بهذه العبارة: «اتفرّج يا حبيبي وشوف. . حليم بركات عالْمكشوف» (ص: ٧). وليس بعيداً بحال عن هذا السياق أن يكون الباعث وراء كتابة إتيل عدنان لنصّها (الست ماري روز) باعثاً حقيقياً أفادت منه المؤلّفة أيّما إفادة. تقول إتيل عدنان في إحدى شهاداتها:

> «ثم نشبت حرب مأساوية وبشعة في بيروت عام ١٩٧٥. تفجَّرت أرواح البشر مع تفجّر الأبنية (. . .). غادر بعضنا إلى باريس. فاللبنانيون الناطقون بالفرنسية ذهبوا إلى باريس. وذهب اللبنانيون الناطقون بالإنجليزية إلى لندن أو نيويورك (. . .). وفي باريس سمعتُ بشيء فظيع حدث في لبنان: اختطفت الميلشيات المسيحية امرأة ـ كنت أعرفها بشكل عابر وأكنّ لها احتراماً بالغاً ـ وعذّبتها وقتلتها. لن أقوم برواية قصّتها هنا، ولكنني أقول فقط إن

«أسباب» محنتها ليست مقبولة أخلاقياً. كتبتُ كتاباً، رواية قائمة على الواقع، عن هذه الحالة المأساوية: رواية «الست ماري روز»، كتبت وصدرت في باريس بالفرنسية. . . » (٧٨).

وهو الباعث نفسه الذي يجعل من فيّاض بطل رواية حنّا مينة (الثلج يأتي من النافذة) هو المؤلّف نفسه الذي عانى الاضطهاد السياسي في بلده وهرب إلى لبنان في أواخر الخمسينيات (٧٩)، لتبقى الرواية في نهاية الأمر محاكاة صادقة وأمينة للواقع في مرحلة تاريخية معينة عاشها فيّاض الراوي/ المؤلّف خارج وطنه.

هكذا، وفي داخل هذا السياق الذي يعتمد السرد فيه على تزاوج الفعلي والمتخيَّل، يأتي نص مريد البرغوثي (رأيت رام الله)؛ إذ يتقاطع في فضائه العريض «الآن ـ هنا» حيث نقطة بدء السرد هي العام ١٩٩٦ بالقاهرة، وهو زمن الكتابة الفعلي، و«هناك ـ حينذاك» حيث أزمنة المرجع تعود بنا إلى ما قبل ثلاثين سنة من لحظة الكتابة إلى عام ١٩٦٦ تحديداً وقبل أشهر معدودات من انتكاسة السابع والستين، مروراً بأزمنة متباينة وأمكنة متباعدة يجمعها السرد جميعاً حيث يختزل الأزمنة الممتدة ما بين هذين التاريخين (١٩٦٦ – ١٩٩٦) في الإقامة المؤقتة بمدن المنافِي المتعددّة (القاهرة، عمّان، الرباط، بغداد، بيروت، بودابست، . . .) بعيداً عن الوطن (رام الله)، إلى جوار أحداث ووقائع أخرى كثيرة تقبع في عقل الراوي وتسكن زوايا مخيّلته وطبقات ذاكرته العريضة.

إنّ أول ما يتبدّى لقارئ نصّ مريد البرغوثي هو عنوانه اللافت (رأيت رام الله) من حيث هو عنوان ينهض على بنية جملة فعلية ثلاثية الأركان (فعل + فاعل + مفعول به). والجملة الفعلية فعلها ماضٍ، والضمير فيها ضمير متكلِّم مفرد. وفعل «الرؤية» ـ أو فعل «الرؤيا» ـ الذي يتصدَّر جملة العنوان يحيل أفق توقّع القارئ إلى نصّ مشاهدة أو نص «رحلة»، لكنها رحلة المنفِيّ العائد «مؤقتاً» ـ وليس العائد أبداً! ـ إلى ما تيسَّر من وطنه الضائع والمفقود (فلسطين ـ رام الله). هكذا تبدأ رحلة العودة المؤقتة من نهر الأردن ذاته، من حيث هو بوّابة فلسطين الشرقية الذي انتهت عنده رحلة حليم بركات الجحيمية في روايته (عودة الطائر إلى البحر). وعند هذا النهر، وتحديداً فوق ذلك الجسر الخشبي نفسه، سوف يمثّل فعل العبور الفيزيقي بالنسبة إلى الراوي عبور أزمنة ممتدة تشكَّل فيها وعيه وذاكرته بعيداً عن رام الله طيلة ثلاثين عاماً. ولذا، فليس من الغريب في شيء أن تتشابه بداية الفصل الأول مع الفصل الأخير، ما بين دخول رام الله والخروج منها، مثل تشابه القسم الأول «العتبة» والقسم الثالث «أيام عديدة من الغبار» في رواية (عودة الطائر إلى البحر)، وأن تعمل ذاكرة الراوي ـ المؤلف على استرجاع هذا المشهد مرات عدة بطرائق سردية مختلفة من وجهات نظر متعددة، وفي مواضع مختلفة من مرويّته؛ وخصوصاً في الفصل الأول (الجسر).

١ ـ ٥ ـ ١

إن انفتاح نص (رأيتُ رام الله) بفصوله التسعة (الجِسْر، هنا رام الله، دير غسّانة، الساحة، الإقامة في الوقت، عمّو بابا، غربات، لمّ الشمل، يوم القيامة القيامي) دون وصف لنوع Genre الكتاب أو تحديد هويته النوعية على الغلاف (شعر ـ قصة ـ سيرة ذاتية ـ رحلة ـ . . .) أمر يفتح أفق توقّع القارئ على استجابات واستراتيجيات للتلقّي مختلفة، تختلف تبعاً للعلامات النصيّة الواردة في المتن، كما تختلف تبعاً لذائقة القارئ وخلفيته الثقافية، أو مدى معرفته بالكاتب (الشاعر). لذلك، سوف يصبح ميثاق القراءة reading pact الذي يتخلّق بين المؤلف وأي قارئ ميثاقاً فضفاضاً قابلاً لتأويلات عدّة. لكنّ أقرب هذه التأويلات إلى قارئ نص مريد البرغوثي هو أن يصفه بـ «السيرة الذاتية autobiography»، حيث إنه كتاب يُعنى بـ «التعبير عن الذات» وبـ «الوعي بالذات»، ويتضمّن في الوقت نفسه أسماء ووقائع حقيقية تبدأ من اسم المؤلّف والراوي والشخصية (مريد) بالصفحة الثانية من الكتاب (ص: ٦) ومروراً بأسماء زوجته رضوى وابنهما تميم وأسرته وأقربائه (أبيه: عبد الرازق البرغوثي، أخيه الأكبر: منيف، إخوته: مجيد، علاء، جدّته: أم عطا، . . .) وأصدقائه (حسين مروّة، فدوى طوقان، ناجي العلي، محمود درويش، غسّان كنفاني، . . . إلخ)، ورحلته الحقيقية التي قام بها إلى رام الله عام ١٩٩٦م.

لكننا ـ والقارئ معنا في هذا السياق في مركبة واحدة ـ لسنا بصدد سيرة ذاتية تاريخية، بل أمام نصّ سردي أدبيّ بكل ما تحمله صفة ـ وقيمة ـ «الأدبية» من دلالات؛ إذ يكمن وراء سرد الأحداث الحقيقية التي وقعت للمؤلف (مريد البرغوثي) أثناء رحلته إلى الوطن/ المنفَى عام ١٩٩٦ راوٍ ذو مخيّلة وقدرة على ممارسة الحكي وبناء انتقالات زمانية ومكانية تبتعد بنا عن وثائقية أو تسجيلية النص التاريخي المحض لتضعنا في فضاء (أو بنية) نصّ سردي به من المتخيَّل ما لا يقلّ عمّا به من الحقيقي. لكنه في الوقت نفسه نصّ يستعين بتقنيات السيرة الذاتية، كما يفيد من نصوص الرحلات في اعتدادها بقيمة الوصف والتوثيق وتصوير «المشَاهَد» كأنه يتجسّد بالكتابة، وفي الكتابة، فضلاً عن اعتماد هذا الراوي المؤلف نفسه مرجع «العين» و«الذاكرة» في رسم إطار النص وتحديد هوية شعريته التي راحت تمزج المتخيّل بالحقيقي وتسمو بالممكن فوق حصار الواقع الفعلي ومرارته.

هكذا، يضع هذا النص قارئه بصدد نوع من أنواع الأدب الشخصي، أو هو كتابة قصة الحياة الخاصة بالمؤلف، كما كان يقول فردريك چيمسون في تعريفه «السيرة الذاتية»[٨٠]. كما أن اعتماد نصّ (رأيت رام الله) بنيةً استرجاعية تقوم على التذكّر والاستدعاء منذ بداية المشهد الأول في الكتاب: «آخر ما أذكره[٨١] من هذا الجسر أنني عبرته في طريقي من رام الله إلى عمّان قبل ثلاثين سنة، ومنها إلى مصر . .» (ص: ٥) أمر يؤكّد وصف لوچون Lejuen ميثاق السيرة الذاتية من حيث

هي «سرد استرجاعي نثري يجريه شخص واقعي لوجوده الخاص عندما يشدِّد على حياته الفردية، خاصة على تاريخ شخصيته» (٨٢).

لكنّ هذا الميثاق، من ناحية ثانية، يحدِّد لنا أسلوب قراءة النصّ، كما يحدّد الدلائل والعلامات والقرائن التي تجعلنا نعرّفه بأنه سيرة ذاتية. واعتماداً على مدى وضوح هذه العلامات أو تلك الدلائل والقرائن الخاصة بالنوع الأدبي يمكن أن يكون ميثاق السيرة الذاتية ميثاقاً واضحاً صريحاً أو متضمّناً بالتلميح. ومع ذلك، فقد يتجاهل القارئ هذا الميثاق برمّته، أو قد يسيء فهمه، عمداً أو جهلاً، وربما قد يتبنّى أسلوباً مغايراً في القراءة وفي تلقّي النص يختلف عن ذلك الذي يوحي به النصّ.

إن العلامة أو القرينة النصيّة الكبرى التي تتكئ عليها مشروعية وصف هذا النص بالسيرة الذاتية هي ورود اسم المؤلف الحقيقي بالصفحة الثانية من الكتاب، مثلما فعل حليم بركات في (طائر الحوم)، فضلاً عن ورود أسماء حقيقية كثيرة ووقائع يسجّلها الراوي ـ المؤلّف كأنه ينشئ نصاً تاريخياً يهدف منه إلى التوثيق وعقد ميثاق من الصدق بينه وقارئه منذ بداية الكتاب. فالمؤلّف (مريد البرغوثي) شاعر معروف يؤكّد سرده هذه الصفة حين يأتي ذكر اسمه أكثر من مرة، بدءاً بتلك الحادثة الغريبة التي وقعت له حين نُشِرت له أول قصيدة بعنوان «اعتذار إلى جندي بعيد» صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ بمجلة «المسرح» القاهرية (ص: ١٣)، ثم استعانته المتكررة على طول السرد بمقاطع شعرية سبق أن ضمّنها أحد دواوينه (ص: ١٩٥)، فضلاً عن لقاءاته بأصدقائه من الكتّاب والفنّانين مثل فدوى طوقان (ص: ١٢٠) وناجي العلي (ص: ٢٠٣) وغيرهما، واقتباسه نصوصاً أو مقتطفات من خطاب السادات بالكنيست عام ١٩٧٧ (ص: ١٠٩)، وخطاب عبد الناصر حين أعلن استقالته (ص: ٢١٠)، ونصّ لإسحاق رابين (ص ص: ٢١٥ ـ ٢١٦)، وغير ذلك.

وعلى الرغم من كل هذه القرائن النصّية الحقيقية التي تقترب بميثاق القراءة من فضاء نصّ سيرذاتي بيِّن، فإن الطريقة التي تمّ بها بناء هذه المشاهد السردية، وتمّ من خلالها تركيب (وترتيب) الفصول التسعة، والمنظور السردي perspective الذي يتبنّاه الراوي ـ المؤلّف، وكذلك اللغة التي لا تفتقر إلى الشعرية واللعب بالمجازات والصور، حيث تداخل الشعري والنثري، وطريقة تضافر الأبعاد والعلاقات الزمانية ـ المكانية، وغير ذلك من تقنيات سردية، كلها ـ بالإضافة إلى غيرها بالطبع ـ قرائن وعلامات أخرى تشدّ ميثاق القراءة نحو فضاء نصيّ إبداعي متميّز لا يمكن ـ بحال ـ تجاهل «أدبيّته» أو «نثريّته» أو «سرديّته». هكذا، لم يَعُدْ ما هو بيوجرافي منفصلاً عمّا هو نصّيّ (أو متخيَّل)، فالحياة ينظمها العمل الفنّي، ويعيد خلقها، بالقدر نفسه الذي ينظّم العملُ الفنّي الحياةَ؛ إذ تبنيه وتسهم في تشكيله جمالياً (٨٣).

١ ـ ٥ ـ ٢

ما يجعل مروية مريد البرغوثي (رأيت رام الله) تتأرجح ـ من حيث هويّة النوع الأدبي ـ بين نص السيرة الذاتية والرحلة والسيرة الذاتية الروائية هو كونها مرويّة تعتمد تضفير وقائع حقيقية شاهدها الراوي ـ المؤلّف رأي العين وسجّلها ووثّقها في إطار نصّ سردي كبير يعتمد في بنائه مخيلة راوٍ لا يقل بلاغةً عن رواة السرود المتخيَّلة، راوٍ يعتمد العين والذاكرة مرجعين للكتابة. ثمة متغيرّان، إذن، في السيرة الذاتية يمكن أن يمنعاها من تقديم صورة ثابتة لحياة الكاتب: فقد تتغيّر الأحداث عندما يُنظر إليها استرجاعياً، وقد تكون النفس التي تصف الأحداث ذاتها قد تبدّلت منذ تجربة الأحداث للمرة الأولى[٨٤]. ففنّ كتابة السيرة الذاتية فنّ يعتمد مزج التأريخ بالتخييل، والحقائق في السرد تعتمد على بنية زمنية هي نتاج وجهة نظر الراوي في رؤية الأحداث والوقائع من منظور بعينه. إن السيرة الذاتية في فهمها الآن، من حيث هي فنّ الذاكرة والخيال، مثلها مثل الرواية تماماً. فأساليب السرد والحبكة فيها لا يمكن تمييزها عنها في فنّ الرواية. و«كتابة السيرة الذاتية هي فنّ الذاكرة الأول؛ لأنها الفن الذي تجتلي فيه الأنا حياتها، صراحة وعلى نحو مباشر، مسترجعة الحياة في امتدادها الدالّ، أو في وقت بعينه من أوقات هذا الامتداد له مغزاه الخاص، وذلك من منظور لحظة حاسمة من لحظات التحول الحدّي في عمر هذه الأنا»[٨٥]. ولحظة التحول الحدّي التي أشار إليها جابر عصفور هي لحظة دخول الراوي ـ المؤلّف، في هذا السياق، أرض فلسطين بعد رحلة المَنْفَى التي طالت ثلاثين عاماً حتى وإن لم تطل رحلته مثلما فعلت رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى) التي تبدأ وتنتهي من مذابح صبرا وشاتيلا التي تظل جاثمة على الأحداث كالهول الذي لا بُرْء منه، فإنها قد فعلت شيئاً آخر تماماً إذ تتكثّر صبرا وشاتيلا فتصبح جنين وطولكرم ونابلس وغيرها من المدن الفلسطينية التي لا تنتهي برام الله، رام الله التي عاد إليها مريد البرغوثي فلم يرَ فيها سوى نذير المأساة التي تحدث كل يوم، فكتب شهادته «رأيت رام الله» التي تمتاز من بين أقرانها في «إرهاصها بالنهاية التي هي بداية للموتى الذين يعودون كي يفتحوا الطريق من مقابرهم إلى «رام الله» الجديدة»[٨٦]. وكان من الطبيعي ألا يجد مريد سوي ملامح وطن التبست صورته في ذاكرته بعدما طاف المدن والعواصم طواف عوليس في غربته[٨٧].

لكنَّ ما يضفي على هذه اللحظة مزيداً من الحدّية والحسم ومرارة التذكّر واستحضار الوطن بعاطفة مشبوبة، هو أن رحلة العودة إلى الوطن رحلة مؤقَّتة، فلم يَأنِ بعدُ زمن العود الأبدي، من حيث هو حلم المنفيّن الأكبر في كل زمان ومكان:

«أخيراً! ها أنا أمشي بحقيبتي الصغيرة على الجسر الذي لا يزيد طوله عن

بضعة أمتار من الخشب، وثلاثين عاماً من الغربة. كيف استطاعت هذه القطعة الخشبيّة الداكنة أن تُقصي أمة بأكملها عن أحلامها؟ أن تمنع أجيالاً بأكملها من تناول قهوتها في بيوت كانت لها؟ كيف رمتنا إلى كل هذا الصبر وكل ذلك الموت؟ كيف استطاعت أن توزّعنا على المنابذ والخيام وأحزاب الوشوشة الخائفة؟ إنني لا أشكرك أيها الجسر القليل الشأن والأمتار. لست بحراً ولست محيطاً حتى نلتمس في أهوالك أعذاراً. لست سلسلة جبال تسكنها ضواري البرّ وغيلانُ الخرافة حتي نستدعي الغرائز والوقاية دونك. كنت سأشكرك، أيها الجسر، لو كنت على كوكب غير هذا، وعلى بقعة لا تصل إليها المرسيدس القديمة في ثلاثين دقيقة. كنت سأشكرك، لو كنت من صُنع البراكين، ورُعبها البرتقالي السميك. لكنك من صُنع نجّارين تعساء، يضعون المسامير في زوايا الشفاه، والسيجارة على الأذن، لا أقول لك شكراً أيها الجسر الصغير. هل أخجل منك؟ أم تخجل مني؟ أيها القريب كنجوم الشاعر الساذج. أيها البعيد كخطوة المشلول. أيُّ حرج هذا؟ إنني لا أسامحك. وأنت لا تسامحني».

[رأيت رام الله، ص ص: ١٤-١٥]

ومثل هذه اللحظة المتوترة لحظة معرفة جِذْرية؛ لأنها وحدها هي التي دفعت أنا الراوي ـ المؤلف إلى التأمل في ذاكرتها، كما لو كانت تتأملَ حضورها في مرآة منقسمة إلى ثلاث ذوات (أو ثلاثة مقامات حسب وصف چيرار چينيت(٨٨): ذات فاعلة للتأمل [مريد المؤلف، الآن بالقاهرة ـ زمن الكتابة ١٩٩٦]، وذات منفعلة به [مريد ـ المؤلف والراوي المنْفِيّ عن وطنه منذ ثلاثين عاماً]، وذات موضوع هي مفعول لنفسها [مريد ـ الشخصية/ العائد إلى الوطن هنا والآن... هل هو مريد نفسه قبل رحلة المنْفَى؟!]، تتضافر جميعها في الفعل الجذري للتعرّف الذي يدفع الوعي إلى مواجهة نفسه كي يستعيد توازنه. وعلاقة الوعي بالذاكرة، في مثل تلك اللحظة الحدّية التي تتولّد عنها كتابة السيرة الذاتية، هي علاقة بين الوعي وموضوعه الذي هو إياه بأكثر من معنى، الأمر الذي يدفع الذات إلى مراجعة كل شيء، وإلى وضع كل شيء موضع المساءلة والتأمل والتحقيق. ولعلّ من يتأمل بداية مروية (رأيت رام الله) ونهايتها يدرك بنية الإطار ـ أو البنية الدائرية ـ التي تضمّ بين جانبيها عالم الأحداث والوقائع التي يقدمها الراوي ـ المؤلّف؛ إذ تبدأ الرواية عند «الجسر»، وتنتهي عنده أيضاً، من حيث هو زمكان النصّ وضابط إيقاعه (ص ص: ٥، ٢٢٠). وبنية الإطار بنية سردية روائية

بالأساس (تمثلتها كثير من روايات المَنْفَى التي تشكِّل مادة هذه الدراسة[٨٩])؛ لأنها تعتمد تداخل الأزمنة (ماضٍ، حاضر، مستقبل) وتقاطع الأحداث وتوازي الأماكن المتشابهة أو تجاورها في السرد رغم تباعدها الفعلي، وهي بنية تضع البداية بموازاة النهاية كأنَّ شيئا لم يكن، أو كأن عقل الراوي وحده هو خالق مثل هذه المرويّات المتكثّرة، الأمر الذي جعل من رواية واسيني الأعرج (ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري) تمثيلاً سردياً دالاً في هذا السياق؛ إذ إن وجوديّة ودائرية المَنْفَى الذي كان يحيط بالراوي (محمد الواسيني) هو باعث هذه الذاكرة المائية على الاشتغال باستدعاء تلك المرويّات والحقائق التي تميط اللثام عن غرائبية الواقع الجزائري الموصوف في الرواية، من حيث هو تمثيل دالّ على غيره من المجتمعات العربية، ونسج هذه الأحداث جميعها في رحلة الجنون والقساوة التي تجعل من يوم وحيد في حياة الراوي نموذجاً لسرد متخم بوقائع تصف القتل والإبادة والنَّفْي والترقّب في ثمانينيات المدينة الجزائرية.

إن أشهر النهايات المميزة في السير الذاتية العربية هي مشهد الرحيل أو الفراق أو المغادرة من حيث هو نهاية تصور وداع الطفل لبيئته المعهودة والقديمة التي نشأ بها. ففي نهاية أغلب مرويّات السير الذاتية العربية، يرى القارئ البطل عادة وهو يصعد قطاراً أو سفينة أو طائرة مغادراً بلده، في مشهد يمثّل انقطاع أواصر الصلة بالواقع المعروف والمألوف، والتوجّه نحو مستقبل غامض أو مصير مجهول[٩٠]:

> «أهيىء حقيبتي الصغيرة استعداداً للعودة إلى الجسر، إلى عمّان فالقاهرة، ثم إلى المغرب حيث سأقرأ شعراً في أمسية بالرباط. أقضي في الرباط أقل من أسبوع، ثم إلى القاهرة لأعود وبصحبتي رضوى وتميم لقضاء الصيف مع أمي وعلاء في عمّان».
>
> [رأيت رام الله، ص: ٢٢٠]

١ - ٥ - ٣

من هنا، وبما أن هوية نصّ (رأيت رام الله) النوعية تتراوح بين سرديّة السير الذاتية ووصفية نصّ المشاهدة (أو الرحلة)، فإن بنية الكتاب تعتمد - كما أشرنا آنفاً - «الذاكرة» و«العين» بوصفهما مرجعين للكتابة. أما الذاكرة، فقد أوضحنا تأثيرها في فعل السرد، وفي حركة المشاهد الاسترجاعية، بينما العين يتجلّى أثرها في أفعال «الرؤية» و«المشاهدة» وشيوع تقنية الوصف منذ المشهد الأول في فصل «الجسر»، حيث اهتمام الراوي - المؤلّف بالجهات الجغرافية، ووصف الجسر الداخل بين ضفتي نهر الأردن شرقاً حيث تقع الأردن، وغرباً حيث تقع فلسطين بتفصيلات دقيقة

(ص : ٢٥) . إن نهر الأردن حاضر في السرد من حيث هو «نهر بلا ماء» ؛ إذ «الطبيعة اشتركت مع إسرائيل في نهب مياهه» (ص : ١٩) . وغرفة جندي الحراسة الحدودية الإسرائيلي موصوفة بدقة ، فـ«الحارس فيها يحرس وطننا منّا !» (ص : ٢٠) . أما أسرة الراوي ـ المؤلف فتوصف تراتبياً من الوالدة إلى الوالد ، إلى منيف ، فمجيد ، ثم علاء الصغير (ص : ٣٣) ، فضلاً عن وصف المستوطنات (ص : ١٣٦) ، وغير ذلك من أوصاف متناثرة هنا وهناك .

تبقى ، إذن ، مدينة «رام الله» وقد حظيت بالنصيب الأكبر من وصف الراوي وسرده لها ، من حيث هي معادل لبقاء صورة «الوطن ـ رام الله» : الأماكن والبشر والأحداث :

> «رام الله السّرو والصنوبر ، أراجيح المهابط والمصاعد الجبلية ، اخضرارها الذي يتحدث بعشرين لغة من لغات الجمال ، مدارسنا الأولى حيث يرى كل طفل منا أن الأطفال الآخرين أكبر سناً وأكثر قوة . دار المعلمات . الهاشمية . الفرندز (. . .) . كتابات الجدران . فُلّ الانتفاضة وفولاذها الشفاف ، آثارها الواضحة كالبصمة الليلكية (. . .) . لا حدود للأسئلة ، لا حدود للوطن ، الآن أريد له حدوداً وسأكرهها لاحقاً . عجيبة رام الله . متعددة الثقافات ، متعددة الأوجه ، لم تكن مدينة ذكورية ولا متجهّمة . دائماً سبّاقة إلى اللحاق بكل ترف جديد . فيها شاهدت الدبكة كأني في دير غسانة . فيها تعلمت التانجو منذ سنوات المراهقة . وفيها تعلمت لعبة البلياردو في صالون «الأنقر» . وفيها بدأت أحاول كتابة الشعر . وفيها نشأ اهتمامي بالفن السينمائي منذ الخمسينات عبر برامج سينما «الوليد» و«دنيا» و«الجميل» . وفيها تعودتُ ، على الاحتفال بالكريسماس ورأس السنة» .
>
> [رأيت رام الله ، ص ص : ٤٧-٤٨]

يخلق هذا الوصف المفصَّل صورة لمدينة «رام الله» متعددة الثقافات واللغات والأعراق ، الباقية أبداً دون الإنسان والدهر . فكما يرويها الراوي ـ المؤلّف ويعرض قصتها ، ترويه هي أيضاً وتعرض حكايته ، إذ هي سيرته الأولى ، عالمه وبيئته ، هي الوطن ودونها المنْفَى . ولا حائل بين المؤلف ووطنه سوى هذا الاحتلال ، وصورة ذلك الجندي المتخيَّل المتأبّط سلاحه شرّا والمتحفّز دوماً لأي هجوم . وليست صور «رام الله» ، هنا ، بعيدة بحال عن صور للمدن العربية الأخرى رأينا بعض وجوهها في روايات المنْفَى العربية في الفصل السابق من هذا الكتاب ، تلك المدن التي تحوّل أغلبها إلى منافٍ أو ملاجئ فيها ما فيها من التناقض والتعدّد والتباين الكثير ، الأمر الذي يجمع بين مدينة «رام الله» عند

مريد البرغوثي و«بونة» الجزائرية عند حيدر وواسيني الأعرج والمدينة «ن» الكوزموبوليتانية عند بهاء طاهر أو المدينة اللبنانية عند إتيل عدنان وحليم بركات أو المدينة السورية عند حنّا مينة أو غيرها من المدن العربية التي تشاركها الظرف القمعي نفسه.

وعلى الرغم مما مُنِيَتْ به هذه المدينة الجميلة من احتلال طويل، فلا تزال تقدم نموذجاً لـ«مجتمع رحب وشفّاف، نسيجه مسيحي إسلاميّ، تتمازج فيه طقوس أصحاب الديانتين بشكل تلقائي بديع (. . .). لكنّ الخُضْرة شحَّت لأن إسرائيل تسرق المياه منذ الـ٦٧. ورغم ذلك الخضرة تقاوم» (ص: ٢١). والأمر نفسه يفعله الراوي ـ المؤلّف مع وصف «دار رعد» باعتبارها معادلاً لصورة البيت/ الوطن (الضائع)، موئل الطفولة وتشكّل المخيّلة (ص ص: ٦٦-٦٧)، ومدرسة بيرزيت (ص: ٧٦)، ودير غسّانة (ص ص: ٧٨-٧٩) حيث ملاعب الصبّا.

هكذا، تصبح الأمم مرويّات وسرديّات يتناقلها البشر جيلاً بعد جيل لحفظ «الهوية» ضد كل ما يمارسه «الآخر» نحوها من ضغوط وممارسات إمبريالية، حين يرغب في طمسها، بل وإبادة كل من يدافع عنها أو يُعرب عن انتمائه إليها. وفي روايات المَنْفَى العربية، من حيث هي مرويّات مقاومة ومناهضة بالأساس، فإن «ثمة استراتيجيات معقّدة للهوية الثقافية والخطاب المنطقي الذي يعمل باسم «الشعب» و«الأمة» ويجعلهما فاعِلَيْن مفعولَيْن لكثرة من أشكال السرد الاجتماعي والأدبي»[٩١]. فالإصرار على وصف الأماكن وصفاً يتتبّع دقائق تفصيلاتها، وسرد المرويّات المتراكمة عبر الذاكرة الجمعية عنها، وتكرار رواة المَنْفَى وشخصياته ذلك الفعل في مواضع متباينة من مرويّاتهم التي تتجلّى في أساليب (أو أنواع) أدبية عدّة كما رأينا، سلوك يعكس مدى وعي هؤلاء الرواة ـ المؤلّفين بمفهوم «الأمة» أو «الوطن» من حيث هي ـ أو من حيث هو ـ هيئة من السرد المزدوج الذي يقبض على الثقافة في أكثر مواقفها إنتاجية، الثقافة بوصفها قوة من قوى الإحلال والإبدال والتمزيق والانتشار وإعادة الإنتاج والخلق. . إلخ[٩٢]. فالأمّة مبدأ روحي، نتيجة لتعقيدات عريضة على مرّ التاريخ. إنها «عائلة روحية، وليست مجموعة حدّدها شكل الأرض»[٩٣]. كما أن الأمم ليست، فحسب، ذلك الجماع من المفاهيم الذي يلتفّ حول البشر، أو يلتفّون هم حوله، من «عنصر race»، أو «لغة»، أو «دين»، أو «جغرافيا»، أو حتى ضرورة عسكرية محض. إنها كل ذلك، وفوق ذلك كله في الوقت ذاته.

• ثانياً : النّوع الأدبي والهويّة

٢ ـ ١

يُعدّ بحث «النّوع الأدبي» في روايات المنْفَى العربية أحد أوجه بحثّ الهوية كما تتمثّلها مرويات المنْفَى العربي في الحقبة الزمنية التي تعرّضت لها الدراسة بالبحث والتحليل (ما بعد عام ١٩٦٧). ولأن سؤال «النّوع» الأدبي يتصل بمفهوم «الشكل» غالباً، فإنه يطرح ـ من زاويه مغايرة تماماً ـ أسباب اختيار كتّاب المنْفَى أو كاتباته شكلاً سردياً ما دون شكل أو نوعاً دون نوع آخر. فالشكل اختيار، والاختيار أيديولوچيا وموقف من العالم؛ موقف ثقافي قبل أن يكون موقفاً جمالياً أو فنياً فحسب. ولا انفصال، في جوهر الأمر بالنسبّه إلى كتّاب المنْفَى، بين «الشكل» و«المضمون»، أو بين «النوع» و«الهوية» و«رؤية العالم» من منظور ثقافي عريض. ولأن الرواية من جهة أخرى، نوع أدبي متمرّد بطبيعته، حتى داخل حدود الشكل الروائي ذاته، فإنها قد غدت أكثر الأشكال (أو الأجناس) الأدبية جذباً بالنسبة إلى مبدعي المنافِي العربية وغير العربية على السواء [٩٤]. ورغم ذلك، يضيف كتّاب المنفى العرب إلى تمرّد الجنس الروائي ذاته تمرّدهم الخاص بوصفهم مجموعة من المنفيين والمهمَّشين (أو المقموعين) الذين أضفوا على الرواية العربية صفة ـ و/ أو قيمة ـ «التعدّي النوعي» الذي لم يقنع بجماليات (أو بلاغة) شبه مستقرّة للشكل الروائي وراح كل منهم يعبث بما رسخ في الوعي الجمعي للمؤلّفين عنها، ليصوغ مرويته (أو سرديته) الخاصة، التي وإن اندرجت تحت مُسَمّى نوعي هو «الرواية» إلا أنها في الوقت ذاته لاتفتأ تزاول نموّها الذاتي الحرّ الذي يرسّخ في هدوء وتؤدة لجدل هذا الثالوث الذي راهنت عليه هذه الدراسة منذ نواتها الأولي («التيمة» ← «النّوع» ← «الهويّة»)، وبما لا ينفصل عن «استراتيچيات المقاومة» التي أشرنا إليها من قبل في الفصل السابق، لتنضاف المقاومة بـ«تعدّي النوع الأدبي»، هنا، إلى المقاومة بـ «مرجع الزمان ـ المكان» بالفصل السابق، و«مرجعية الصور والمجازات» في الفصل اللاحق. وعلى العكس من الترتيب الذي قرأنا من خلاله روايات المنْفَى العربية في الجزء السابق من هذا الفصل (سرديّات المنْفَى وحدود النّوع)؛ إذ بدأنا من أقدمها رواية غسّان كنفاني وانتهينا إلى أحدثها نصّ مريد البرغوثي، فإنا سوف نقوم، هنا، بالعكس تماماً، حتى نستطيع تلمّس تطورات المشهد النوعي في علاقته بالهوية في أحدث صوره عند مريد البرغوثي (١٩٩٧) ومرتدّين إلى الوراء خلال ثلاثين عاماً أو يزيد حتى نصّ غسّان كنفاني (١٩٦٣)، طارحين في كل حقبة فرضيتنا الأساسية التي تتساءل عن «جدل النوع والهويّة» وعلاقة هذه الفرضية بـ«صور المنْفَى».

٢ ـ ٢

إذا كانت كتابة السيرة الذاتية، بصفة عامة، نوعاً من التاريخ الفردي الذي يتصل بالتاريخ العام في المنطقة التي تتجاوب فيها ألوان الكتابة التي تتمثّل تفاعل الذات والموضوع بتجليات متنوعة وبما لا ينفي المسافة القائمة بين «فنّ» السيرة الذاتية و«علم» التاريخ، فإن أبرز هذه التجليّات هو تجاوب تاريخ الجماعة وتاريخ الفرد معاً، وخصوصاً إذا كان الفرد واحداً ممن عانَوا فعل النّفْي والإزاحة وأصابتهم مصيبة الإقصاء [أي الموت] بعيداً عن الوطن الذي ظلّ الآخر/المستعمِر يسعي جاهداً إلى «أن يتحول [هذا] الوطن في ذاكرة سكّانه الأصليين إلى باقة من «الرموز»، إلى مجرد رموز» (رأيت رام الله ـ ص: ٨٣)، منذ بدأت حركات الإزاحة والتهجير إبّان نكبة عام ١٩٤٨ من حيث هو تاريخ رحلة «الشتات» الفلسطيني خاصة.

هكذا، تمتدّ أزمنة المرجع التي تخلقها مرويّة (رأيت رام الله) من العام ١٩٤٨ حتى تبلغ زمن الكتابة الفعلي في أواخر التسعينيات (١٩٩٦). لكنّ الزمن الأكثر حضوراً في النص هو انتكاسة السابع والستّين ١٩٦٧ الذي أفاض الراوي ـ المؤلف في رصد دلالاته وما كان يعنيه بالنسبة إليه وإلى أبناء جيله، لا بوصفه تاريخاً فحسب يندرج ضمن تواريخ الهزائم العربية المتلاحقة، بل بوصفه علامة فارقة لن تنمحي آثارها.

إن مرونة نوع السيرة الذاتية الروائية، بما هي فنّ ينطوي على حياة كاتبه، بعضها أو كلها [٩٥]، كاشفاً عن دلالة إنسانية عامة، وبطريقة متفرّدة تصل الجزئي بالكلي في حركة دلالة هذا النوع من الكتابة السردية التي يغدو كاتبها موضوع كتابتها، أمر يؤكد شيوع كتابة رواية السيرة الذاتية أكثر من كتابة السيرة الذاتية نفسها [٩٦]. وهي مرونة تدفع كتّاب المنْفَى ـ كما في حالة مريد البرغوثي هنا ومن ورائه حليم بركات وحنّا مينه وواسيني الأعرج وعبد الرحمن منيف وإتيل عدنان وبهاء طاهر، بدرجات متباينة كما ذكرنا من قبل[٩٧] ـ إلى تشكيل «أوطان متخيّلة» تتصل بذكريات طفولتهم في مدنهم الأولى التي هاجروا ـ أو دُفِعوا إلى الهجرة ـ منها. لذلك، فإنهم سوف يصنعون خيالاً بديلاً، وليس مدناً أو قرى حقيقية، وإنما مدن وقرى متخيَّلة قوامها كلمات وحروف هي من صنع ذاكرتهم، وما ترسَّب في قرارة القرار منها من صور ومرويّات شتّى حَفَرتْ هناك في العمق البعيد جداً من الذاكرة صورة فردوسية لذلك الوطن المفقود. وعندئذ، تصبح اللغة هي الوطن والشارع والبيت، ويُمسي فعل الكتابة إقامة حقيقية ولو في مكان متخيَّل هو أشبه باللامكان:

«خَلَص! الاحتلال الطويل خلق منا أجيالاً عليها أن تحبّ الحبيب المجهول،

النائي، العسير، المحاط بالحراسة، وبالأسوار، وبالرؤوس النووية، وبالرعب الأملس. الاحتلال الطويل استطاع أن يحوّلنا من أبناء «فلسطين» إلى أبناء «فكرة فلسطين». إنني كشاعر لم أكن مقنعاً أمام نفسي إلا عندما اكتشفت بهتان المجرد والمطلق، واكتشفت دقة الجسد وصدق الحواس الخمس، ونعمة حاسة العين تحديداً. وعندما اكتشفت عدالة وعبقرية لغة الكاميرا، التي تقدم مشهدها بهمس مذهل مهما كان المشهد صاخباً في الواقع أو في التاريخ».

[رأيت رام الله، ص: ٧٥]

لكنَّ الأنا المحرّكة لكل هذه المشاهدات والمرويّات والتخيلاّت، وأحياناً الأحلام، هي ما جعل من نصّ مريد نصّاً شبه رحليّ لا يخلو منه مشهد من سرد ووصف وتعليق، الأمر الذي يجعله نصّاً مفتوحاً على احتمالات التنويع ما بين السيرة والتاريخ والجغرافيا والسِّجلّ الاجتماعي والشعر والمذكرات واليوميات. فالرحلة، باختصار، هي «إحدى الأشكال الكبرى الأمّ للأدب»[٩٨]، مثلها في ذلك مثل النصوص السردية الطويلة التي شكّلت إرثاً ممتلئاً بالخيال، وببصمات الواقع، وبثقافة العين، وبوجهات نظر مشتّتة حول الآخر، وبإضاءات للأنا (الذات والنحن)، من أجل معرفة الذات باعتبارها الوسيلة المُثْلى لمعرفة الآخر وباباً للانفتاح على العالم[٩٩]؛ لأننا في النهاية ندور في فلك كتابة الذات: هوية الاعتراف.

لذا، لن يعدم قارئ نصّ (رأيت رام الله) تصاعد السرد بالشِّعْري في مقاطع واضحة من حيث الشكل الطباعي أشبه «بوقْفات» pauses أو دفْقات شعرية تجمّد الزمن السيَّال ليتدخل صوت الراوي ـ المعلّق والمتأمّل[١٠٠]، مستعيناً أحياناً بمقاطع اقتبسها من دواوينه الشعرية السابقة، وخالقاً أحياناً أخرى مقاطع قد تستدعي ذكرياته القديمة بحميمية، ودون رومانسية، أو تستحضر صورة الوطن بعاطفة متوهّجة، ودون مرارة، أو ترثي عالماً من الراحلين من أصدقائه والمقرّبين منه[١٠١]. هكذا، يشعر المنْفِيّ في الخارج أنه منْفِيّ وحسب. أما في الداخل فيشعر «المقيم» أيضاً أنه مقيم ومنْفِيّ في الوقت ذاته، بل يشعر أنه ليس مقيماً أو منْفياً. إنها بينيّة «المنْفَى المزدوج Double Exile» الذي يفتقر في تمثيله الفنّي إلى شكل (أو نوع) يَبْني عثر عليه مريد في النصّ السِّيَري الرِّحَلي. ففي «المنْفَى المزدوج»، يكون المثقّف منفيّاً داخل وطن هو منْفِيّ أيضاً أولاً وأخيراً. وهنالك، عندما يعود البعض من المنفيّين إلى ما تيسَّر من أوطانهم ـ حتى إن عادوا إلى أوطانهم كلها! ـ فلن يجدوا إلا منافِيَ تنتحل مواصفات الأوطان وتحمل أسماءها وعلاماتها وشوارعها وبيوتها دون هويّة.

٢ ـ ٣

إن ما تفعله (طيور الحَذَر) هو أنها تروي سيرة الإنسان الفلسطيني في منفاه الداخلي بأشكال متعددة، تنأى بنفسها عن محاكاة طريقة جبرا أو حبيبي أو كنفاني؛ إذ هي سيرة الوطن والمَنْفَى، الفرد والجماعة، الواقع والحلم، البراءة والقسوة المتناهية، الفعلي والممكن.

ومن سرد هذه السيرة الملحمية يتشكَّل منفى الفلسطيني وحرمانه وحصاره كما صوّره إبراهيم نصر الله، ويتبدّى عالم المخيّمات وبراءة الأطفال الذين يصطادون الطيور ويعلّمونها الحَذَر، فيتوحّدون بها في أزمنة المقتولين القتلة، حيث الإنسان المقهور في المَنْفَى/ الوطن عند كل من نصر الله وسليم بركات وإتيل عدنان وعبد الرحمن منيف وغيرهم هو «النمط» الذي يُعيد نفسه ويمكن أن يُقاس عليه. لذلك، لا تختلف مرويّة نصر الله عن غيرها في هذا السياق؛ إذ لا تحكي (طيور الحذر) عن «السرديّات الكبرى» ولا تنهض على «المرويّات الجليلة» من وجهة نظر الآخر الذي شكّله رأسمال العالم الأول وهيمنة مقدّراته، بل تسرد التاريخ البسيط للإنسان في العالم الثالث وما دون الثالث، تاريخ القهر بصفة عامة، وتاريخ المَنْفِيّ الذي يبحث عن قوت يومه وعن دفء خيمة يحتمي بها من برد الصحراء القاسية شتاءً أو يستظِلّ في كَنَفها من حرّ النهار اللافح صيفاً. إنها تحكي عن زمن الخروج والتهجير والمعاناة، في سياق زمن مرجعي يستدعي ستينيات عبد الناصر وانهزام الأحلام الكبرى وتلاشي «الظافر» و«القاهر» حيث يخيّم سواد حزيران (يونيو) ١٩٦٧. وهنا، تُستدعى النكبة الأولى عام ١٩٤٨ أيضاً (ص: ٢٧٧) بحسّ قد يجترّ الهزيمة لكنه لا ينسى مرارتها.

(طيور الحذر)، إذن، مرويّة للإنسان المقهور، المنفيّ، ومرثيّة للأطفال ذوي القدرات الخارقة الذين أنضجتهم «قدور» المنافِي مبكراً، لكنهم سرعان ما يشيبون بفعل الحصار والقمع والمجازر. الغريب أن عالماً على هذه الدرجة من القتامة قد استطاع نصرالله أن يفجِّر فيه شعريةً ما للرواية طغت على باقي النويّات النوعية المتصارعة بداخلها. وهي شعرية تستعين بمنظور طازج يرى الشعر وجوداً وموقفاً من العالم، حتي وسط أزمنة المنافِي والحصار، ليصوغ لنا ـ عبر تمثّله وجهة نظر ذلك الصغير «الغريب» حقاً ـ نصّاً سردياً شعرياً بالغ التأثير والشفافية. إنها كتابة التأمّل: هوية الحصار.

٢ ـ ٤

لعلّ تضافر الدرامي والغنائي والملحمي، فضلاً عن تمازج التأريخي والسيريالي، هو ما أكسب نصّ حيدر حيدر طابعه الخاص المركّب الذي امتاز به عن نصوص كل من واسيني الأعرج وحنّا مينة وعبد الرحمن منيف، وسما به فوق قيود النّوع الأدبي المنشدّ دائماً إلى مراجعه وجمالياته

وإحالاته الخاصة. إن بقاء فلّة بوعِنّاب، بعد أن نجحت محاولاتها المتكررة في إغواء مهيار الباهلي وبقاء آسيا الأخضر وهي تستعد للرحيل لإكمال دراستها في فرنسا بعد تغلّبها على زوج أمّها يزيد ولد الحاج وتعريته وكشف تناقضاته الداخلية، وانتحار مهدي جواد غالباً في النهاية بعد تفاقم اغترابه ونفيه في الخارج، في مقابل بقاء المدينة واتساع صورتها السردية الوصفية (ص: ٦٧٩) أمر يدفع نحو تأويل بعينه، مؤدّاه أنه مع استمرار زمن المحاق في «الدورة القمرية للكوكب العربي» سوف تتبدّد الأحلام الثورية؛ إذ سوف يفنى البشر المقتولون القَتَلة (قتل - اغتيال - انتحار)، ما دامت الحلول المطروحة حلولاً فردية، إنْ على مستوى الأفراد أو المؤسسات أو المجتمعات.

لذلك، كانت محاولة تضامن فلّة بو عنّاب وآسيا الأخضر مع كل من مهيار الباهلي ومهدي جواد اللذين يشبهان وضعية كل من «فيّاض» المثقّف البرجوازي و«خليل» العامل النقابي المناضل في رواية حنّا مينة (الثلج يأتي من النافذة) للخروج من وضعية الحصار العربي المظلمة - كما قدمتها الرواية (ص: ٦٥٧) - رغبةً منهم في كسر أطواق المنافِي الفولاذية التي صنعها «لوياثانات» المجتمعات العربية الممتدة من المحيط إلى الخليج، وبمساعدة أعوانهم من سدنة ذلك الطاغوت الأكبر الذي تمتدّ أياديه القامعة الباطشة التي تشبه أيدي الأخطبوط في طولها، أو أرجل «الهيرا» اللامتناهية والمتجدّدة فتطال كل بقعة على خارطة الوطن العربي، وتنال كلّ من يسعى إلى خلاص أو تحرّر أو ثورة:

> «في العراق وسوريا ومصر وسائر بلاد العرب لا يوجد غير النهب والقتل والأكاذيب. الحُكّام العرب يا خالة لالا حلاليف وطغاة وأعداء لشعوبهم. هؤلاء يتحدثون عن الاشتراكية كما يتحدث الحاج محمد عن الدين. ولكن كما الدين بريء من الحاج كذلك الاشتراكية بريئة من حكّامنا».
>
> [وليمة لأعشاب البحر، ص: ١٥٣]

ومثل هذه الرؤية الحدّية المتشائمة - فضلاً عن تجديف كثير من الشخصيات وهذياناتها وكفر بعضها بكل القيم والمثل والأديان والآلهة؛ إذ هي نتاج عالم منْفَى وقمع أبديين - ساعدت على إحداث مثل هذه الضجّة المصطنعة حول رواية حيدر (وليمة لأعشاب البحر)، حين أُعيدَ نشرها في طبعتها المصرية عام ١٩٩٩[١٠٢]، دون فهم حقيقي لدلالاتها الرمزية العميقة من حيث هي نصّ متخيَّل بالأساس لجأ فيه المؤلف إلى كتابة الاتّساع في ذلك العالم/ المنْفَى الكبير الذي تصبح فيه الهوية هي الهويّة الجوّالة بامتياز.

٢ - ٥

إن استعارة إميل حبيبي «أسلوب» (١٠٣) المقامة وفن الخبر واقتباس الأشعار والطرائف والأمثال والتعابير القرآنية، وصهرها في بنية سردية واحدة تتفرّع إلى فصول (أو حكايات) تستقلّ بعناوينها وتتراكب عبر صوت راويها وشخصيتها الرئيسية (سعيد المتشائل) أمرٌ يساعد على تكثيف أبعاد النصّ الدلالية وإضفاء بنية مقطعية واضحة على «المتشائل»، بنية يُولَد من رحمها شكل من الكتابة هجين، تكشف هجنته وهجائيته اللاذعة عن واقع مأساوي لا يعرّيه سوى هذا الشكل من أشكال الكوميديا السوداء. شكل هجين هو ـ بتعبير باختين ـ الخصيصة النوعية المميِّزة للنوع الروائي، أو هو «أسلوب» إميل حبيبي وجوهر هويته المزدوجة التي دفعت به إلى «الخروج من قبضة الشكل الروائي المستعار من الغرب» (١٠٤)، وحلَّقت به في آفاق نصّ سردي عربي هجين، توازي هجنته هجنة مؤلفه من حيث الهوية واللغة والثقافة. ولعلّ المتشائل نفسه، عبر تسميته المزدوجة أيضاً، ومن حيث هو شبيه جانو إينين مهندس المتاهات مزدوج الثقافة واللغة أيضاً في رواية (عبور البشروش) لسليم بركات، تعيين لمخلوق هجين وتحديد لجنس من البشر يستعين بالضحك الأسود الذي يبثّه بثّاً في سطور كتابته بعد أن غدت الذاكرة المؤرَّقة مرجع الكتابة الوحيد وموضوعها في آن. وهي في الوقت ذاته تلك الذاكرة التي تحفظ مشهداً دراميا من مشاهد رغبة الآخر الكولونيالي في إلغاء الذات أو استعمارها، واستسلام الذات لهذه الرغبة، بله الارتياح إلى إعلانها والإعلان عن خضوعها للمنتصر والولاء له. إنها «ذات» أنتجتها مراحل متعاقبة من تاريخ الهزائم العربية:

> «فلما مررتُ من أمام بيتنا، ورأيت هناك غسيلاً منشوراً، خانتني شجاعتي. فتظاهرت بأنني جئتُ أتنزّه على شاطئ البحر. وأخذت أذهب وأعود من أمام بيتنا. وفي كل مرة أهمّ بأن أطرق الباب، فتخونني شجاعتي».
>
> [الوقائع الغربية. . . ، ص: ٥٤]

تنبني كتابة إميل حبيبي على علاقات التعارض والسخرية والمفارقة والضحك الكرنفالي وزواج النقائض والهجاء الذي يؤكّد جوهر التناقض الكائن بين الواقع والمثال، أو بين الواقع والمنطق، في حال الوضع الفلسطيني تحت هيمنة الاحتلال الإسرائيلي.

وهنا، في فضاء هذا الجِنْس السردي بجمالياته الخاصة ونزوعاته النوعية المتباينة، يفيض الشكل على المضمون، بل يختفي المضمون أو يتوارى خلف شكل يحتويه ويتجاوزه في آن (١٠٥). وبهذا، يكون نموذج «المتشائل» الذي لا قوام محدّداً له، ولا هوية أو مرجعية خاصة به، مبرّراً للشكل الفنيّ الذي يرفعه في سماوات اللغة العُلَى قبل أن يرمي به في وادٍ سحيق. فالشكل المقاوِم لنصّ (الوقائع

الغريبة . . .) ينتقم دون رحمة من كائن بائس ، مهادن ، خانع ، لم يعرف إلا الاستسلام ، شكل سردي يستعين بأسلوب مركّب من أساليب عدّة مشحونة بوجهات نظر متصارعة ، وفصول (أو حكايات) قصيرة ، وجمل مبتورة ومختزلة ، وإيقاع سردي يقطع الأنفاس ، فضلاً عن سجع يداعب الآذان من حين إلى آخر ، حيث لا مكان لوصف بطيء أو «لوقفات» زمنية تفصيلية . فالوقت المتوفّر للسرد ثمين جداً ، بل ومهشَّم مفتَّت (١٠٦) ، والتركيز لابد أن يكون من ذلك النوع الملحمي السردي فيما يتضمّنه النصّ من حوادث وأفعال ذلك الشعب المستعمَر والمنْفِيّ والمهمَّش .

الشيء الغريب أن نقّاد ذلك الاخر/ المستعمِر يشكّكون في إمكان أن ينتج «غير إسرائيلي» (إميل حبيبي ـ سعيد المتشائل) ، وبخاصة فلسطيني من هؤلاء ، سرداً هو حكايته الخاصة وصوته الذي يمتاز به ، فهم يعمدون دائماً إلى محاصرته ومحاصرة سرده ومنعه بشتّى الطرق المشروعة وغير المشروعة ، الأمر الذي يتجاوب وما قاله به إدوارد سعيد مراراً في (الثقافة والإمبريالية) من أن «الأمم ذاتها سرديّات ومرويّات . وأن القوة على ممارسة السرد أو منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ لأمر كبير الأهمية بالنسبة إلى الثقافة والإمبريالية» . وتتكشّف مثل هذه العلاقة الحوارية بين المؤلف والناقد (أو القارئ) في حوار سعيد وصاحبه الفضائي :

> «تذكرتُ ما أتاني من تقوّل أصحاب صاحبك على ما نشره من رسالتك الأولى إليه ، وقولهم : احتفز الأستاذ ليشب فوقع دون كنديد (*) إلى الوراء مائتي عام!» .
>
> ---
>
> (*) كنديد ـ أو التفاؤل ـ قصة ڤولتير الشهيرة التي نشرها عام ١٧٦٩ . [المؤلّف]
>
> [الوقائع الغريبة . . . ، ص : ٧٦]
>
> إذ يتضح من النصّ أن أصحاب صاحبه هم من النقّاد الإسرائيليين ، كما يتضح من جواب سعيد التالي :
>
> «لا تلمني ، بل لم هذه الحياة التي لم تتبدل ، منذ ذلك الحين ، سوى أن «الدورادو» (*) قد ظهرت فعلاً على هذا الكوكب» .
>
> ---
>
> (*) الدورادو ـ في رواية كنديد ـ هي البلد الخيالي الوحيد الذي ساده العدل حيث كان البلد مزروعاً عن بهجة ، كما كان مزروعاً عن حاجة ، وكان النافع في كل مكان مقترناً بالممتع . [المؤلف]

[الوقائع الغريبة، . . . ، ص: ٧٦]

وبذلك، تغدو القصص هي الوسيلة المثلى التي تستخدمها الشعوب المستعمرَة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص والعمل على حفظهما من الطمس وطوفان الإمبريالية الأسود. لذلك، يبدو تعدّد مستويات الخطاب الروائي وتعدد الأصوات في نصّ (المتشائل) منفذاً إلى فتح حوارية سردية تحمل أبعاداً ودلالات اجتماعية وسياسية واضحة لا يمكن إغفالها بحال، أبعاداً توازت علاقاتها ونشر هذا النصّ مسلسلاً في ثلاثة أجزاء متباعدة أفاد فيها المؤلف بالقطع من ملاحظات قرّائه وتعليقات نقّاده وأصدقائه.

لقد ضمَّن إميل حبيبي نصَّه بعضاً من هذه الإشارات والتعليقات عن طريق بناء فنّي متراكب الطبقات ومتعدّد الرواة ومتنوع المرويّ لهم والقرّاء الضمنيين، فاستطاع بذلك خلق خطاب سردي إبداعي يضرب بمفهوم النوع أو الجنس الأدبي عرض الحائط؛ إذ لا يعنيه الأمر في شيء. لقد كان خطاب إميل حبيبي في نصّه (المتشائل) خطاباً إبداعياً تخييلياً مقاوماً، يتشوّف إلى خلق خطاب نقدي ـ ثقافي، وثوري مقاوِم أيضاً، ينتزع جغرافيته الخاصة من جحيم منْفَى الوطن، معتمداً على كتابة تُعرب عن هويتها المزدوجة في شكلها المكتوب الذي ينعى الذاكرة العربية الحديثة ويلجأ إلى رحم البلاغة العربية القديمة فيتكئ على مفردات من قبيل: «الحكاية»، و«السيرة الذاتية»، و«الهوية القومية»، و«الهُجْنة»، و«الهجائية»، وأشياء أخرى كثيرة تشكِّل في النهاية ملامح كتابة الازدواج: هوية الشتات والتردّد.

٢ ـ ٦

يبدو أنه من الصواب بمكان القول بأن كتابة الاكتناز هي نتاج وضعية القمع الذي منح رواية (رجال في الشمس) القصيرة مثلها في ذلك مثل (الستّ ماري روز) القدرة على أن تعبّر بقوة غير عادية عن نوع من التراچيديا العاطفية pathetic (كما يسمّيها سبرنجير springer [١٠٧]) حيث الشكل الفنّي الذي نجد فيه مصير بطل القصة ليس مصيراً بطولياً ولا هو عديم الأهمية. كما يبدو أنه ثمة احتياج ـ في بعض هذه الأعمال الوسيطة أو البينيّة ـ إلى قدر كبير من التوازن بين الإيجاز الدقيق والتوسّع المطلق، وهما العنصران اللذان يتحرك بينهما فنّ الرواية القصيرة أو القصة المطوّلة.

تنهض التيمة الرئيسية في النوڤيلا (وهي تيمة المنْفَى هنا) على التقاط درجات هذا التوتر بين الداخل والخارج، الحقيقي والمتخيَّل، الآني والماضوي، الاجتماعي والميتافيزيقي، الروائي والتراچيدي، الواقع والحلم، المنْفَى والوطن، في علاقات جدلية متضافرة الخيوط تُفْضي كلها إلى تصدير الإحساس بالأزمة وتصعيدها لدى القارئ بحسّ تراچيدي أثير، الأمر الذي يفسّر اتساع

مساحة التقديم (أو العرض) الدرامي Exposition في ثلاثة فصول ـ وربما أربعة ـ كاملة في بداية النصّ، تمهّد لنشوء التوتّر الذي سوف يؤدي بدوره إلى تبلور لحظة الأزمة مع قرب انتهاء النصّ.

هكذا، تفيد «النوڤيلا»، من الصيغة الدرامية، فتقدّم لنا شخصيات أبي قيس وأسعد ومروان وأبي الخيزران وهم في حالة فعل (أو عرض showing)، أو في أزمة مشتعلة كأننا نشهدهم على خشبة المسرح وهم يتحرّكون من منْفَى إلى منْفَى. لكنَّ بناء النوڤيلا من ناحية ثانية، ومن حيث هي شكل سردي يقوم على «الإخبار Telling»، يجعلنا نتعرّف ـ من خلال الاسترجاعات بصفة خاصة ـ على أسباب نفي كل من الشخصيات الأربعة من فلسطين، كما نتعرّف أوصافهم وتعليقات الراوي على شخصياتهم، وأزماتهم النفسية والاجتماعية، في الوقت نفسه الذي لا يفتقر السرد إلى تصاعد النبرة الغنائية في بعض المواضع عبر تردّد بعض المونولوجات هنا أو هناك (مونولوج مروان عن غربته: ص٣٩، مونولوج أبي قيس عن عجزه وغربته: ص١٦). يحدث كل هذا، في نصّ (رجال في الشمس)، من خلال تداخل الذكريات والاسترجاعات، في فضاء سردي مشحون بأحلام وهواجس وإخفاقات وأحزان وترقّب يجعل من نصّ غسّان كنفاني نصّاً رغبياً، أو نصّاً ينهض على جدل الرغبات والقيود، البداية والنهاية. إنه نصّ الإنسان المقهور بصفة عامة.

هوامش الفصل الثاني

(١) انظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي، من السرياني إلى العربي، حقّقه مع ترجمة حديثه ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص: ٣٤.

(٢) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠-١٩٩٠)، سلسلة «دراسات أدبية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ص: ٦٨-٧١.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، مادة «جِنْس» جـ٢، ص: ٣٨٣.

(٤) ويمكن أن نضيف كذلك «رواية الشرق والغرب»، و«رواية المَنْفَى»، ورواية «السجن». انظر، تفصيلاً: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨، ص ص: ٢٢، ٢٣، ٣٠٦.

(٥) محمد جمال باروت: في منطق ما بعد الحداثة، الكرمل، العدد ٥٢، صيف ١٩٩٧.

(٦) ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ص: ١٩.

(٧) توني بينيت: سوسيولوچيا الأنواع: عرض نقدي، ضمن كتاب: (القصة، الرواية، المؤلف)، ص ص: ١٧٥-١٧٦.

(٨) ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ص: ٢٢.

(٩) انظر: M. M Bakhtin: Speech Genres and Other Late Essays, Translated by Vern W. McGee, edited by C. Emerson and M. Holquist, Univ. of Texas Press, Austin, 1986, p. 65.

(١٠) انظر: Caryl Emerson: The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997, p. 245.

(١١) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل ٢٠٠٠، ص: ٢٠٠، وتابع الفكرة نفسها في صفحات: ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣.

(١٢) توني بينيت: سوسيولوچيا الأنواع عرض نقدي، ص: ١٦٣.

(١٣) انظر: F. Jameson: Political Unconscious..., p. 106.

(١٤) انظر: Op. cit, p. 144.

(١٥) انظر: Elleke Boehmer, Colonial and Post Colonial Literature, p. 234.

(١٦) بخصوص فهم أوسع لتقاطع (أو تناصّ) النصوص ما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثية مع كتابات المهاجر والمنافِي بصفة عامة، انظر:

Op. cit, pp. 234, 235, 239, 240, 244, 246, 248, 250.

(١٧) فيصل درّاج: الرواية الفلسطينية بين المَنْفى والحصار، جريدة «الحياة»، العدد ١٤٢٧٩، الأربعاء ٢٤ أبريل ٢٠٠٢.

(١٨) فيصل درّاج: صور اليهودي الغائمة في مرايا غسّان كنفاني، الكرمل، عدد ٥٣، خريف ١٩٩٧، ص: ٢١.

(١٩) يقول سيد حامد النسّاج عن قِصَر روايات الكثير من الكُتّاب الفلسطينيين: «إننا لا نجد عندهم الرواية ذات الألف صفحة أو الألفين، أو حتى الثلاثمائة. وأعتقد أن ما ذكرناه من ظروف حياتهم، وطبيعة قضيتهم، ونوعية علاقاتهم بالداخل والخارج، ثم وقتهم الذي تستوعبه القضية فكراً ونضالاً وكذا إحساسهم بضرورة الوصول إلى القارئ والتأثير فيه بسرعة، إلى جانب عوامل الطبع والنشر، هذه كلها تتفاعل لتجعل رواياتهم بالضرورة صغيرة الحجم». انظر: سيد حامد النسّاج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٠، ص: ١٤٣. وبالطبع، يمكن استثناء رواية جبرا (البحث عن وليد مسعود) التي تزيد عن ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير من ملاحظة الدكتور النسّاج.

(٢٠) عن الاستهلال و«فن البدايات في النص الأدبي»، وعن آثاره ودلالاته وأشكاله، انظر: ياسين النصير: الاستهلال ـ فنّ البدايات في النص الأدبي، كتابات نقدية، عدد ٧٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يونية ١٩٩٨، ص ص: ٢٠٩-٢٢٥.

(٢١) فريال غزول: شهادة الست ماري روز، مقدّمة الرواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أغسطس ٢٠٠٠، ص: ٧.

(٢٢) من الملاحظات اللافتة في روايات المَنْفَى تردّد اسم «مروان» في أكثر من رواية، نذكر منها على سبيل المثال:

في (رجال في الشمس) مروان ثالث الثلاثة الذين خاضوا تجربة النّفْي (وهو صغير السنّ).

في (البحث عن وليد مسعود) مروان ابن وليد مسعود، فدائي خاض تجربة مقاومة المستعمِر حتى استُشْهد.

والغريب أنه إذا اختفى اسم «مروان» من واحدة من روايات المنفى، فقد تجد الوجه الآخر له مجسَّداً في اسم الأنثى أو الفتاة أو الأم وكأنه يستدعي غياب اسم «مروان»:

في (عودة الطائر إلى البحر) «ماري» تريز الممرضة.

في (الحب في المنفى) «ماريان» إريكسون الممرضة النرويجية.

في (ذاكرة الماء) الأمّ «مريم» والابنة «ريما».

في (طيور الحذر) «مريم» الشقراء خالة الصّبي الغريب ابن عليّ وعائشة.

في (الست ماري روز) «ماري» روز.

(٢٣) آيان رايد: القصة القصيرة، ترجمة: منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص: ٣١.

(٢٤) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠ ـ ١٩٩٠)، ص: ١٤٧.

(٢٥) يسمّيه مجدي وهبة «تكرار الصدارة»، ويعرّفه بأنه «تكرار الكلمة أو العبارة الأولى في أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغي، مثال ذلك الحديث الشريف: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليُكرم ضيفه، ومن كان يؤمن

بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمُتْ». انظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب: إنكليزي ـ فرنسي ـ عربي، مكتبة لبنان ـ بيروت، ١٩٧٤، ص: ١٧. أما صلاح فضل فيقول: «هناك تقنية بلاغية هامة، تسمى في النقد الغربي «أنافورا» ولا يوجد لها مقابل اصطلاحي عندنا. وتتمثل في تكرار كلمة أو أكثر أوائل الجمل أو الفقرات، مما يسمح لنا بأن نطلق عليها «تقفية البدايات». وكثيراً ما يستخدمها الشعراء والكتّاب العرب. وربما كان «طه حسين» أبرز من وظّفها بإلحاح في «الأيام»». انظر صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، كتابات نقدية، عدد ٣٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يناير ١٩٩٥، ص: ١٠٤.

(٢٦) أقام سيد حامد النسّاج تحليله على الكثير من هذه المدلولات الرمزية. انظر كتابه: بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص ص: ١٤٢ ـ١٤٤.

(٢٧) انظر استرجاعات الشخصيات الأربع في الرواية وطريقة تخلّي كل منهم عن الوطن، وعدم التمسّك بالأرض:

«أبو قيس» ص ص: ١٦ـ١٧.

«أسعد» ص ص: ٢٨ـ٣٠.

«مروان» ص ص: ٤٢ـ٤٥.

«أبو الخيزران» ص: ٥٨.

(٢٨) الأمر نفسه تقريباً ماثل في روايتيه (عائد إلى حيفا) و(أمّ سعد) اللتين ترغّبان في محاربة الصهيوني بوسائل صهيونية تحملها يد فلسطينية. انظر تفصيل هذه الوسائل وعلاقتها بصورة اليهودي المتخيَّل في روايات غسّان كنفاني في دراسة: فيصل دراج: صور اليهودي الغائمة في مرايا غسّان كنفاني، ص ص: ٢٤-٢٩

(٢٩) فيصل درّاج: صور اليهودي الغائمة في مرايا غسّان كنفاني، ص: ٣٢.

(٣٠) ماهر اليوسفي: غسان كنفاني ـ عن الموت والمصير في الأزمنة التراجيدية، أخبار الأدب، القاهرة، ٢٧ يونيو ١٩٩٩، ص: ٣٧.

(٣١) انظر: Edward W. Said: Reflections on Exile..., pp. 51-53.

وعن علاقة السخرية بـ «التراجيديا العاطفية» في الرواية القصيرة، انظر: آيان رايد: القصة القصيرة، ص ص: ٩٠-٩١.

(٣٢) لعلَّ المبدأ الذي يعتمده إميل حبيبي في مزج المضحكات بالمبكيات، في مرويّته (الوقائع الغريبة...)، هو اقتناعه التام ـ كما أشار هنري برجسون من قبل ـ «بأن للمضحك دلالةً اجتماعية وأثراً اجتماعياً، وأن المضحك يعبّر قبل كل شيء عن حالة من عدم تلاؤم الشخص مع المجتمع، وأنْ لا مضحك غير الإنسان». وما اختلاط الضحك بالبكاء في نصّ حبيبي ـ من وجهة نظرنا ـ إلاّ صدى لقيمة «الازدواج» المهيمنة على النص: ازدواج اللغة والثقافة والهوية. والأمر غير بعيد، من جهة مقابلة، عن ازدواج المنفى: أن تكون منفيّاً داخل وطن منْفِيّ هو الآخر. انظر: هنري برجسون: الضحك: البحث في دلالة المضحك، ترجمة سامي الدروبي، عبد الله عبد

الدايم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١، ص: ٩١. وانظر أيضاً:

- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٨٩، يناير ٢٠٠٣، ص ص: ٣٤١-٣٤٥.

(٣٣) العلاقة وثيقة بين «المفارقة» و«السخرية»، والحدود بينهما شديدة التداخل. ويفرّق واين بوث بين عدة أشكال للمفارقة لا تكشف عنها الترجمة العربية بوضوح: irony (مفارقة ساخرة ـ تقنية)، parody (محاكاة ساخرة ـ باروديا)، pastische (هجاء ساخر)، paradox (مفارقة تناقض أو تعارض). انظر:

Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago press, Chicago and London, Second Edition, 1982, p. 324.

وانظر أيضاً تفرقة سامية محرز بين «المفارقة اللفظية» و«مفارقة الموقف»: سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، ألف، العدد الرابع، ربيع ١٩٨٤، ص: ٣٦.

(٣٤) رضوى عاشور: صيَّادو الذاكرة: فلسطين ١٩٤٨، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع ١٩٩٨، ص: ١٤٩.

(٣٥) في هذا السياق، تقول سامية محرز: «هناك نوع ثالث من الأبطال يرتبط هو أيضاً بالبطل الملحمي الكلاسيكي وببطل المقامة العربية. وهذا النوع من الأبطال هو الشخصية التي نجدها في رواية البيكارسك Picaresque Novel الأسبانية والتي ظهرت في القرن السادس عشر وترجع أصولها إلى المقامة العربية فعلاً. وشخصية بطل رواية البيكارسك لها سمات مشتركة مع بطل المقامة. فهو أيضاً نوع من أنواع المتسوّلين، ويعيش في مجتمع يرفضه ويرفض تسوّله، فيصبح موقفه متناقضاً: إذ يعيش في داخل مجتمع ولكنه يظل على هامشه حيث يستطيع أن يمدّنا بوجهتي نظر: واحدة من الداخل ـ بكونه جزءاً من المجتمع، وواحدة من الخارج بكونه هو أيضاً متفرج مثلنا». وعلى هذا الأساس تعقد سامية محرز مقارنتها بين «بلوم» بطل رواية (يوليسيس Ulysses) لجيمس جويس و«سعيد المتشائل» بطل رواية (الوقائع الغريبة...) لإميل حبيبي. انظر: سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، ص: ٤٨.

(٣٦) يمتاز الضحك الكرنفالي عند فرانسوا رابليه، كما قدّمه باختين، بكونه ذا «طابع مزدوج»، لا يمكن فهمه بعيداً عن قيمة الازدواج هذه. يقول باختين عن مظاهر هذا الكرنفال، وزمنه وملامحه: «كل هذه الأشكال من البروتوكولات والشعائر التي تنبني على الضحك وكرّس لها تراث وُجِدَ في بلدان أوروبا في العصور الوسطى، تمَّ تمييزها بحدّة عن الأشكال والاحتفالات الرسمية الجادّة، والكنسية، والإقطاعية، والتحيّز السياسي. إنها قدّمت مظهراً مختلفاً كلياً للعالم، مظهراً غير رسمي، مجاوزاً للكَنَسي، ومجاوزاً للسياسي، ومظهراً مختلفاً للإنسان، وللعلاقات الإنسانية. لقد بنت مثل هذه الأشكال عالماً ثانياً، وحياة أخرى خارج طبقة الموظّفين، عالماً ساهم فيه أناس العصور الوسطى بدرجة قلَّت أو عظمتْ، عالماً عاشوا فيه الزمنَ المتاح لهم من العام». انظر:

Mikhail Bakhtin: Rabelais and His World, pp. 5-6.

(٣٧) راجع مقال سامية محرز: المفارقة عند چيمز چويس وإميل حبيبي، ص: ٤٥.

(٣٨) ينطبق وصف «الهجائية» تمام الانطباق على نص إميل حبيبي، من وجهة نظرنا؛ لأنه نصّ يُعرّي وضعية المنفيين داخل الوطن، أو من أطلق عليهم اسم «عرب الداخل» أو «عرب ١٩٤٨» الذين هم «أُناس بينيّون»: لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء. والهجاء، هنا، يُولد من غريزة الاحتجاج والرفض، أو هو ـ حسب قول البعض ـ «احتجاج صار فنّاً»، وهجاء يتناول الخبرات «من زاوية ناقدة مائلة ومن خلال مرآته المشوَّهة»، في محاكاة مضحكة أو معارضة أو تقليد هازل لواقع عاشته جماعات المنفيين داخل حدود أوطانهم. عن «الهجاء والسخرية في الرواية»، انظر:

آرثر پولارد: الهجاء، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، جـ٧، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية ـ وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٩، ص ص: ١٧-١٨، ٣٦-٣٨.

(٣٩) عن علاقة «الهجنة» و«الهجائية» ببناء السيرة الذاتية، انظر: فيصل درّاج: إميل حبيبي وتقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية، الكرمل، العدد ٥٢، صيف ١٩٩٧، ص ص: ١٨٣-١٩٥.

(٤٠) يشير ماهر جرّار إلى أن رواية (المتشائل) قد نُشِرت في مجلة «الجديد» في حيفا التي كان يرأس تحريرها الشاعر الفلسطيني سميح القاسم واستغرق نشرها سنتين. انظر: ماهر جرّار: المتشائل لإميل حبيبي ـ الأدب الهامشي ينتزع جغرافيته، فصول، المجلد السابع عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٨، ص ١٢٧. وهو بذلك يخالف رأي الكثيرين في أن الرواية قد نُشِرت مسلسلة في جريدة «الاتحاد» التي كان إميل حبيبي يرأس تحريرها.

(٤١) روجر آلن: الرواية العربية ـ مقدمة تاريخية ونقدية، ص ص: ٢٨١ ـ٢٨٢.

(٤٢) هكذا يقول «روجر آلن»، المرجع السابق، ص: ٢٨٣ والكلمة بالعبرية اسم فاعل وتُنْطق «سِفْسار»، وتعني سِمسار أو مضَارِب، مستغِل بالمضاربات، محتكر. والاسم منها ينطق «سِفْساروت»: مضاربة، احتكار، استغلال، المتاجرة في السوق السوداء. انظر: ربحي كمال: المعجم الحديث (عبري ـ عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٥، ص: ٣٣٦.

(٤٣) سبق لنا أن أشرنا إلى شيوع تقنية الإطار في كثير من روايات المَنْفَى العربية.

(٤٤) فيصل درّاج: إميل حبيبي. تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية، ص: ١٨٤.

(٤٥) المرجع السابق، ص: ١٨٧.

(٤٦) ماهر جرّار: المتشائل لإميل حبيبي: الأدب الهامشي ينتزع جغرافيته، ص: ١٣٠.

(٤٧) يرى بعض النقّاد في كتابة حيدر نموذجاً لأديب ملتزم بقضايا وطنه ومجتمعه؛ إذ إن «جملة عوامل مكوّنة لشخصيته قد أثّرت في أدبه باتجاهات معينة، (..)، فهو ابن ريف لم ينضج فيه الصراع الطبقي، هاجر فلم تستقبله المدينة بالترحاب. وهو ابن مجتمع مكبوت، المرأة فيه موضوع جنس فحسب...». وعلى الرغم من أن صاحبي هذا الرأي ينطلقان من دراسة مجموعته القصصية (حكايا النورس المهاجر)، بالأساس، فإن لرأيهما كثيراً من السمات التي تنطبق على رواياته التالية، ومنها (وليمة لأعشاب البحر). انظر: بو عليّ ياسين، نبيل سليمان:

الأدب والإديولوجيا في سورية: ١٩٦٧-١٩٧٣، دار الحوار، سوريا، ط٢، ١٩٨٥، ص: ٢٦٣. وبالإضافة إلى هذا، يمكن القول إن رواية (وليمة لأعشاب البحر) لا تمثّل وحدها من بين روايات حيدر ـ رغم كونها إحدي علامات كتابته ـ الدّال الأكبر على تيمة «المَنْفَى»، بل إن روايته السابقة (الزمن الموحش) (ط١ - ١٩٧٣) تطرح هي الأخرى وجهاً آخر للمنْفَى داخل الوطن، وهو أشبه بمنفى اختياري. فالراوي وأصدقاؤه (منى، ديانا، مسرور، وائل الأسدي، سامر البدوي، أيوب السرحاني، أمنية، سميّة، . . .) يسكنون دمشق، أو لنقل بدقة يسكنون منطقة تقع على حدود دمشق وبيروت، وفي مدينة أشبه بمدن اللاجئين والمطرودين، وفي زمن موحِشٍ موغلٍ في الوحشة والاغتراب هو زمن المنسيّين الذي لا يحيل مرجعياً إلا إلى حرب العام ١٩٤٨ وما بعدها، دون تعيين كبير لوقائع ومعارك واشتباكات محددة الملامح. إن رواية (الزمن الموحش) التي يسردها راوٍ يعمل على تفعيل مخزون ذاكرته في علاقاته بمحبوباته من النساء والمدن، رواية تضرب بجذورها في ذلك التداخل المربك والمرهف في آن بين «المنفى» و«اللجوء» و«الغربة» و«الاغتراب».

(٤٨) انظر المقالتين اللتين كتبهما محمود أمين العالم عن رواية حيدر تحت عنواني «نشيد الثورة العربية المجهضة» و«رحلة الضياع من الشرط الإنساني إلى المطلق الطبيعي»، ضمن كتابه: أربعون عاماً من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩٤، ص ص: ٧١-٧٧، ٧٨-٨٤.

(٤٩) شكري الماضي: الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنّا مينة، فصول، المجلد الثامن، العددان الثالث والرابع، ديسمبر ١٩٨٩، ص: ١٥٢.

(٥٠) يصل جابر عصفور في تحليله هذه الفكرة بين روايتي حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر) ومهدي حيدر (عالم صدّام حسين) وصلاً دالاً كأنهما روايتان لمؤلّف واحد، خصوصا إذا ما وضعنا في اعتبارنا استعارية اسم مهدي حيدر. يقول: «لا تصرّح الرواية [وليمة لأعشاب البحر] التي تنطق وعي بطليها العراقيين باسم صدّام حسين، ولكنها تخصّص للإشارة الرمزية إليه فصلاً كاملاً بعنوان «ظهور اللوياثان». واللوياثان (أو الليفاثان Leviathan) وحش أسطوري رهيب ينبثق من أعماق المحيطات، مجسّداً الشرّ الخالص في الوجود، يشبه التنّين في هيأته، لكنه يتميز برؤوسه السبعة التي تمتدّ كالأفاعي فوق كتفيه لتنثر الخراب والدمار والشرّ الذي يقضي على الخير في الوجود. ويظهر هذا الوحش الرهيب في أساطير الشرق الأوسط، متكرّراً على نحو دالّ في أساطير ما بين النهرين».

انظر: جابر عصفور: تمثيلات صدّام (١)، تمثيلات صدّام (٢)، جريدة «الحياة»، بتاريخي ٢٥/ ٦/ ٢٠٠٣، ٩/ ٧/ ٢٠٠٣.

(٥١) يرى مراد كاسوحة أن مهدي جواد لم ينتحر في نهاية الرواية، ويعتمد في رأيه ذاك على مقطع ورد على لسان الراوي يقول فيه عن مهدي جواد: «سيتذكّر فيما بعد تلك الأزمنة السعيدة التي ستأتيه مع الرياح في مطالع الربيع وهو ينتشر فوق التلال والسهول وحقول المَنْفَى. . .». ثم نراه يعقّب على ذلك بقوله: «إن هذا المقطع الذي

يصف المَنْفَى الجديد الذي تشبه شوارعه شوارع بونة المشجرة قد حسم نهائياً مسألة مصير مهدي جواد ومنع أي التباس قد يقع فيه القارئ حين ينهي الرواية». انظر: مراد كاسوحة: المَنْفَى السياسي في الرواية العربية (حيدر حيدر ـ حنّا مينة)، ص: ٥١.

ومن جهة مقابلة، ورغم وجاهة الرأي السابق، فليس من الضروري أن تشير صيغة الاستقبال في الرواية «سيتذكر فيما بعد» (ص: ٣١٥)، «ستأتيه الروائح التي تفطر القلب..» (ص: ٣١٥)... إلخ إلى «مَنْفَى جديد» واقعي، بل يمكن أن تكون أحد نتاجات وطأة مَنْفَى مهدي جواد في «بونة»، الأمر الذي جعل مخيّلته ترى في العالم أجمع مَنْفَى أبديّاً، ليست مدينة بونة الجزائرية فيه سوى واحدة من محطّاته. فالسرد، ها هنا، يعمل على الذاكرة المضطربة لرواة المَنْفَى وشخصياته.

(٥٢) هل يجوز لنا، هنا، أن نعتبر اسم «ضُبَيعة» تصغيراً مشتقاً من اسم «الضبع»؟ وإذا كان ذلك جائزاً لتحقّقت، إذن، نبوءة حكاية أبي رزق عن «العروس والضبع» ـ في رواية حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر) ـ التي مؤدّاها أننا نعيش «زمن الضباع» التي فارقت صفتها المائزة واكتسبت من صفات الشجاعة والإقدام ما جعلها تأتي على الأخضر واليابس فتجسّدت صورتها، في مروية حيدر (وليمة لأعشاب البحر)، في ذلك الـ «ضُبَيْعة» أو التنّين الخارق حامي حِمى الطاغوت الأكبر في «الزمن الموحش».

(٥٣) صدر في لندن عام ١٦٥١م كتاب غريب في عنوانه جديد في فلسفته، هو «اللوياثان Leviathan» للفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز. واللفظ ـ في الأصل ـ عبريّ يصف وحشاً بحريّاً هائلاً يقهر الوحوش جميعها، ويسيطر سيطرة تامة على جميع الحيوانات الموجودة في مملكته ويبثّ الرعب فيها. ويقوم موضوع الكتاب على فكرة إقامة الدولة القوية المنيعة التي تقضي على كل ضروب الفوضى والاضطراب والفتن والحروب الأهلية. وقد ورد ذكر «اللوياثان» في العهد القديم، في «سفر أيوب»، الإصحاح الحادي والأربعين، حيث جاء وصفه متضمّناً الإصحاح كله، حتى قوله: «ليس له في الأرض نظير، صُنع لعدم الخوف. يُشرف على كلّ متعالٍ. هو ملكٌ على كل بني الكبرياء». [سفر أيوب، إصحاح: ٤١]. أما «توماس هوبز» فقد وضع على صدر كتابه صورةً متخيَّلة لـ «اللوياثان»، بها عملاق غزير الشعر، يضع تاجاً فوق رأسه، ويحمل سيفاً في يده اليمني، ويحمل عصا البابوية في يده اليسري، نصفه الأعلى من جسمه العملاق يُشرف على الأرض؛ الحقول، المصانع، الزراعة، المدن، القرى، الكنائس، القلاع، الحصون، الغابات، القصور... إلخ. وفي نصفه الأسفل من الصورة مجموعة من صور صغيرة في صَفَّيْن متوازيين: يميناً (بالنسبة إلى القارئ) رموز وإشارات دينية، ويساراً (بالنسبة إلى القارئ أيضاً) مجموعة من صور مدنية. واسم كتاب هوبز كاملاً «اللوياثان: المادة والشكل والسلطة لدولة دينية ودنيوية بقلم: توماس هوبز من مالمسبري». انظر:

محمد مدين: اللوياثان أو التنّين لتوماس هوبز، القاهرة، طبعة خاصة (د. ت)، ص ص: ١، ٢، ٣، ٤، ٦، ٢٩، ٤٤.

(٥٤) جابر عصفور، تمثيلات صدَّام (١)، جريدة الحياة، بتاريخ ٢٥/٦/٢٠٠٣.

(٥٥) داريو بيانوبيا، خ. م. بينياليستي: مسار الرواية الإسبانو أمريكية: من الواقعية السحرية إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد أبو العطا، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص ص: ٣٢٤-٣٢٥.

(٥٦) محمود أمين العالم: نشيد الثورة العربية المجهضة، ص: ٧٦.

(٥٧) لا ينفصل وصف الباحث جسد فلّة بو عنّاب بكونه جسداً جروتسكياً ـ وهو مفهوم باختيني بالأساس ـ عن مفهوم «الكرنفال» الذي هو حياة تُعاش، و«ليس وراءه حياة أخرى؛ إذ له قانونه وزمنه الخاصّان به وحده». وتمتاز روح الكرنفال وطبيعته بالضحك الذي هو أحد أهم مكوّناته، حيث «يخترق أعلى أشكال العبادة والفكر الدينيين»، ولغات السوقة التي «تخلق نمطاً جديداً من أنماط التواصل بين البشر، نمطاً يخلق بدوره أشكالاً جديدة من الكلام». وكلها مفاهيم لا تنفصل، من جهة مقابلة، عن «الواقعية الجروتسكية Grotesque Realism» التي سوف نقف عندها لاحقاً. انظر:

Mikhail Bakhtin: Rabelais and His world, pp. 7, 11, 13, 19, 339.

(٥٨) شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك ـ رؤية جديدة، ص: ٥٨. وتابع الفكرة ذاتها في صفحات: ٣٠٣-٣٠٦، ٣٥٤-٣٥٥.

(٥٩) شاكر عبد الحميد: المرجع السابق، ص: ٣٠٣.

(٦٠) في رواية (الحب في المنفى)، كانت إشارة الراوي الصحفي إلى قتل آلاف الشيوعيين في استاد شيلي وشوارعها برثاء ڤيكتور جارا شهيد سانتياجو في الاستاد الرياضي أيضاً. فالروّح هناك هي هي الروح هنا. وعالم المنفى والمنفيّين يبدو دائرياً يحيل بعضه إلى بعض. انظر: بهاء طاهر: «الحب في المنفى»، ص: ٥٢.

(٦١) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: ١٩٦٠-١٩٩٠، ص: ١٥٩. وتابع الفكرة نفسها في صفحات: ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤.

(٦٢) نقصد، هنا، إلى أن ثمة نزوعاً نحو ما أطلق عليه باختين اسم «واقعية الجروتسك»، حيث كتابة الجسد والجنس والشهوة، فضلاً عن التفصيلات اليومية المتداخلة، جنباً إلى جنب تداخل «الغذاء المادي» و«الغذاء الجنسي»، وأحياناً العاطفي والسياسي، إلى جوار تقاذف الشتائم والتنابذ بالألقاب، والتجديف، والتدنيس، وكل أشكال الابتذال ولغات السوقة، الأمر الذي ينزع بـ «الجروتسك» نحو نوع روائي ثانوي Sub-Genre، غير بعيد ـ لمن يتأمل مفاهيم باختين المتقاطعة والمتضافرة ـ عن الكرنفال، «حيث التحرّر من الخوف، من خوف العالم كله». و«الجروتسك»، كما يسمّيه كايزر Kayser، «عالم مغترب، أو هو عالم مغرَّب». وفي واقعية الجروتسك، «يتصل الموت بالميلاد دائماً»، ويلتقي الأضداد في زمكان ما. ومن أبرز ملامح كتابة الجروتسك، أو ملامح الأسلوب الجروتسكي كما يسمّيه باختين (و«الأسلوب» عنده يرادف «النوع»): «المبالغة exaggeration والإغراق hyperbolism والإفراط excessiveness. وتعتبر كلها ملامح جوهرية تميّز الأسلوب الجروتسكي»، وهي سمات وملامح تتردّد بوضوح لافت في كتابة حيدر وواسيني الأعرج (وإميل حبيبي إلى حدّ

ما). انظر:

Mikhail Bakhtin: Rabelais and His World, pp 20, 47, 48, 50, 303.

(٦٣) تتردّد كلمة «سيريالية» في نصّ حيدر حيدر أكثر من مرة، نذكر منها: «أشكال سيريالية» (ص: ٢٤٢)، «ابتهاجات سيريالية» (ص: ٢٤٩)، «على نحو سيريالي غامض» (ص: ٣٨٦)، «زمن سيريالي» (ص: ٤٢٧).

(٦٤) محمود أمين العالم: رحلة الضياع من الشرط الإنساني إلى المطلق الطبيعي، ص ص: ٧٩، ٨٠، ٨١.

(٦٥) عن تضافر هذه التقنيات وتخلّق كتابة سيريالية تعتمد إيقاع الوعي الخاص بالتداعي الحرّ الذي يعتمد بدوره تقنيات «القطع»، و«التكرار المعكوس»، و«الحذف»، و«تغيير التركيب داخل الجملة الواحدة»، و«الاختصار»، وغير ذلك من تقنيات ووسائل أسلوبية متعددة، انظر كلاً من:

ـ خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة...، ص ص: ١٩٢-١٩٣.

ـ روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ص: ٩٨-٩٩.

ـ أندريه بروتون: بيانات السوريالية والأواني المستطرقة، ترجمة: صلاح برمدا، آفاق الترجمة، عدد ٣٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس ١٩٩٨، ص ص: ٢٢-٣٧.

(٦٦) يأخذ محمود أمين العالم على الرواية إحداثها ثنائية حادة تنقسم معها الدلالة الكلية في الرواية إلى طرفين: أحدهما إيجابي والآخر سلبي، كما يغلب على دلالتها العامة الأحكام الأخلاقية والنفسية والوجودية المطلقة، وتفتقد لهذا الحسّ التاريخي والتفسير الاجتماعي في نسج شخصياتها وأحداث عالمها الخاص؛ «فالعالم الواقعي المرجع الذي تشير إليه الرواية باستمرار ـ بل عالم الإنسان عامة ـ أكثر تعقيداً وخصوبة وصراعية من هذه الثنائية الاستبعادية المطلقة التي تنسجها الرواية، ومن هذه التعميمات والتقييمات الإيديولوچية المجردة التي تطلقها رؤيتها الفلسفية العامة». انظر:

محمود أمين العالم: رحلة الضياع من الشرط الإنساني إلى المطلق الطبيعي، ص: ٨٣.

(٦٧) ثمة علاقات كثيرة تجمع بين «صغير» نصرالله في مرويّته (طيور الحَذَر) ونظيره في رواية جونتر جراس (الطبل الصفيح)، كما أشار فيصل درّاج في مقدمته للرواية. انظر: فيصل دراج: «طيور الحذر» ـ الطيران الفلسطيني بين الأقفاص المتعاقبة، مقدمة رواية «طيور الحَذَر»، ص: ٢. لكن اندراج الفلسطيني، هنا ـ الآن، في عالم المنْفَى ومعسكرات الأشبال يجعل الإشارة أشبه باستعارة عارضة.

(٦٨) فيصل درّاج: الرواية الفلسطينية بين المنْفَى والحصار، الحياة، ٢٤ أبريل ٢٠٠٢، العدد ١٤٢٧٩.

(٦٩) تنسرب رمزية «الطائر» ـ من حيث هي تمثيل لرمزية الخلاص وتفكيك قيود المنْفى والتخلّص من آلام الشتات ـ في أغلب روايات المنْفَى العربية، بل قد وصلت إلى عناوين بعض الروايات مثل: «طائر الحوم» و«عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات و«عبور البشروش» لسليم بركات و«طيور أيلول» لإميلي نصرالله... وغيرها.

(٧٠) طه خليل: سليم بركات في روايته «معسكرات الأبد»، مجلة إبداع، القاهرة، العدد السابع، يوليو ١٩٩٥، ص: ٦٩.

(٧١) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: (١٩٦٠-١٩٩٠)، ص: ١٩٠ .

(٧٢) الطريقة نفسها في التكرار يستخدمها الراوي، في الرواية ذاتها؛ مكرّراً جملة: «لم يُجِبْ عليّ. شيء ما انتفض في صدره كضربة سكّين» (طيور الحذر، ص ص: ٦١-٦٢).

(٧٣) صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: ١٣٥ .

(٧٤) محمد مشبال: مقولة النّوع وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة، فصول، مجلد ١١، عدد ٤، شتاء ١٩٩٣، ص: ٣٣ .

(٧٥) تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيّات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص: ٥٧ .

(٧٦) تزفيتان تودوروف: المرجع السابق، ص: ٦٩ .

(٧٧) وصف هذا النصّ عدد من النقّاد بصفات عدة، فقالوا إنه: «كتاب ذو قلب وعصارة حياة قضاها الشاعر المرموق متنقِّلا بين المهاجر والمنافي والمنابذ»، وقال آخر، «عمل يحكي رحلة العذاب الفلسطيني ليحوّل هذه التجربة إلى عمل إنساني فذ»، وثالث وصفه بأنه «بنية ضمَّت باقتدار جمالي معجب عناصر السيرة الذاتية وعناصر القصّ». ورابع وصفه بأن «الشعرية القصّية والدرامية فيه هي شعرية الصدق». انظر الكلمات المدوّنة على الغلاف الخلفي للكتاب على الترتيب لكل من على الراعي وفريال غزول وعبد المنعم تليمة وسيد البحراوي، في طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ٢٠٠٢ .

(٧٨) إيتل عدنان: الكتابة بلغة أجنبية، ترجمة: داليا سعيد مصطفى (عن الإنجليزية)، ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد العشرون (النصّ الإبداعي ذو الهوية المزدوجة)، ٢٠٠٠، ص: ١٤٢ .

(٧٩) مراد كاسوحة: المنفى السياسي في الرواية العربية (حيدر حيدر ـ حنّا مينة)، ص: ٩٩ .

(٨٠) يعرّف چيمسون النوع الأدبي بلغة ميكانيزمات (آليات) السرد المحددة والبنية والقوانين أو القواعد المتواضع عليها، حيث يتم النظر إلى النوع كشكل أدبي محدد أكثر منه كأسلوب. انظر: تيتز رووكي: في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية، ترجمة: طلعت الشايب، مراجعة وتقديم: رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص: ٦٩ .

(٨١) في أغلب مرويات السير الذاتية العربية، تكون الذاكرة هي السمة المشتركة، ويصبح «توسّل الذاكرة» ـ كما تقول فدوى مالطي دوجلاس ـ هو «الطريقة المعيارية لتقديم العملية الأوتوبيوجرافية، فتتكرّر عبارات تستدعي فعل التذكّر من قبيل: «مازلت أذكر»، «لا يذكر»، «أذكر»، . . . إلخ. انظر الفكرة تفصيلاً: تيتز رووكي: في طفولتي. . . ، ص: ٢٢٣ . وفي نهاية الفصل الثاني، يقول مريد:

«الآن في لحظة الكتابة عن تلك الأيام أتذكر ما أتذكر من كل ذلك بلا ترتيب. الترتيب ليس مهمّاً.

أتهيّأ ليوم ديرغسّانة.

أتهيّأ للعودة إلى بيتنا الأول فيها.

أتهيّأ لرؤية «دار رعد»» . (رأيت رام الله، ص: ٦٢). كأن نصّ مريد البرغوثي كله ينهض على تحقيق تلك الجملة التي قال بها يوماً الفيلسوف الألماني نيتشة: «نحن لا نتحرّر إلا من خلال التذكّر» .

(٨٢) تيتز رووكي: في طفولتي. . . ، ص: ٧٠ .

(٨٣) انظر: Simun During: Fucault and Literature..., p. 237.

(٨٤) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص: ٩٧ .

(٨٥) جابر عصفور: زمن الرواية، ص: ١٩٥ .

(٨٦) جابر عصفور: يحدث في رام الله، جريدة الحياة، بتاريخ ٢٤/ ٤/ ٢٠٠٢ .

(٨٧) ثمة إشارة في متن الكتاب إلى أن الراوي ـ المؤلف قد عاش في ثلاثين بيتاً. انظر: رأيت رام الله، ص: ١٣١ .

(٨٨) يسمّي چيرار چينيت هذه المقامات الثلاثة بأسماء: مقام مؤلفيّ، ومقام سارديّ، ومقام فاعليّ. انظر: چيرار چينيت عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، تقديم: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص: ١٣٩ .

(٨٩) أشرنا من قبل إلى بعض الروايات التي تمثّلت بنية الإطار، منها: (عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركات، و(الحبّ في المنفى) لبهاء طاهر، و(ذاكرة الماء) لواسيني الأعرج، و(طيور الحذر) لإبراهيم نصرالله، و(وليمة لأعشاب البحر) لحيدر حيدر.

(٩٠) الأمر نفسه نجده في (سجن العمر) لتوفيق الحكيم، و(المستنقع) لحنّا مينة، و(الخبز الحافي) لمحمد شكري. انظر: تيتز رووكي: في طفولتي. . . ، ص ص: ٢١١-٢١٣ .

(٩١) انظر: Homi K. Bhabha: Nation and Narration..., pp. 3-4.

(٩٢) انظر: Homi K. Bhabha: DissemiNation:..., p. 292.

(٩٣) انظر: Homi K. Bhabha: Nation and Narration, pp. 18-19.

(٩٤) نذكر من هؤلاء الروائيين غير العرب، على سبيل المثال لا الحصر: هيمنجواي، توماس مان، ماركيز، بورخيس، كورتزار، سويفت، نايبول، . . إلخ.

(٩٥) يقول أندريه موروا: «إن أحد أسباب فقدان الصراحة التامة في السيرة الذاتية هو الحاجة المشروعة جداً لأن نحمي أولئك الذين رافقونا أو ارتبطوا ارتباطاً مباشراً بالأحداث من خلال صلتهم بنا، وحتى إذا نحن قرَّرنا أن نقول كل شيء حول حياتنا، فنحن لا نملك الحق في أن نقرّر أن نقول كل شيء عن حياة الآخرين، أو على الأقل نحن لا نعتقد أننا نملك هذا الحق. ولنفترض أن بايرون قرّر أن يكتب «اعترافاته» فسوف نقبل بصعوبة أن يكتب بايرون في شكل مباشر، وليس في شكل روائي اعترافات كارولين لامب» . انظر: أندريه موروا: فنّ التراجم والسِّيَر الذاتية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص: ١٠٦ .

(٩٦) هكذا يؤكّد جابر عصفور هذه الفرضية بناءً على دلالات وإحصاءات شتّى، انظر: جابر عصفور: زمن الرواية، ص ص: ٢٤١-٢٥١.

(٩٧) تندرج رواية سلمان رشدي «أطفال منتصف الليل Midnight Children» (١٩٨١) تحت الفكرة ذاتها. انظر: تيتز رووكي: في طفولتي...، ص: ٢٥٥.

(٩٨) شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي: التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المتخيَّل، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، عدد ١٢١، أبريل ٢٠٠٢، ص: ٦٨.

(٩٩) شعيب حليفي: المرجع نفسه، ص: ٧٠.

(١٠٠) مريد البرغوثي: رأيت رام الله، ص ص: ٢٩، ٥٣، ٦٧، ٨٢، ٩٣، ١٩٥.

(١٠١) انظر في نصّ (رأيت رام الله) الصفحات التاليات: ٩٧ (أخوه الأكبر منيف)، ١١٩ (جدّته أم عطا)، ١٦١ (أبوه)، ٢٠٣ (ناجي العلي).

(١٠٢) بخصوص قراءة متعمّقة لوقائع استقبال القرّاء المصريين وطرائق تلقّيهم رواية حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر) في مصر، وما أحدثته من ردّ فعل عنيف، وبخاصة من الجبهات الإسلامية الأصولية، راجع ما كتبه جابر عصفور في هذا الصدد في جريدة «الحياة» بتواريخ ١٨ مايو ٢٠٠٠، ٢٤ مايو ٢٠٠٠، ٢٧ مايو ٢٠٠٠، ٣١ مايو ٢٠٠٠. وقد أعيد نشر هذه المقالات الأربع ضمن كتابه: ضد التعصّب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ص: ٣٨٩-٤٦٤. وقد أحدثت الرواية ذاتها جدلاً مبكراً دفع بعض النقاد إلى الكتابة عنها ـ وقبل سنوات مما أثارته من ردود أفعال عنيفة في المجتمع المصري إبّان صدور طبعتها المصرية عام ١٩٩٩ ـ واصفاً إياها بـ «انفعالات السبّ والشتم»، الأمر الذي دفع حيدر حيدر إلى الردّ عليه في أحد المجلات آنذاك (عام ١٩٨٧). وقد أعاد حيدر نشر ردّه ضمن كتابه: أوراق المنْفَى: شهادات عن أحوال زماننا، دار أمواج للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ص: ٣٣٦-٣٣٩.

(١٠٣) «الأسلوب» هنا يتمثّل فهم باختين الذي يوازي بين «الأسلوب» و«النوع الأدبي».

(١٠٤) فخري صالح: أفول المعنى في الرواية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ط١، ٢٠٠٠، ص ص: ١٤٨-١٥٠، ١٥٦.

(١٠٥) فيصل درّاج: إميل حبيبي ـ تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية، ص ص: ١٩١-١٩٢.

(١٠٦) روجر آلن: الرواية العربية ـ مقدمة تاريخية ونقدية، ص: ٢٨٩.

(١٠٧) انظر كلاً من:

- آيان رايد: القصة القصيرة، ص ص: ٩٢-٩٣.
- خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠-١٩٩٠)، ص ص: ١٢٤، ١٤٢.

الفصل الثالث

سرديّات المنْفَى : مجازات الأنا والآخر والهويّة

مدخل

أولاً : مجازات الأنا/ مجازات الآخر

ثانياً : المجاز والهويّة

• مدخل

إن حالة اللااستمرارية في الوجود، أو حالة «الإرجاء» التي تمثّل وضع المنفّي، تقوده إلى أزمة الهوية؛ فتغيّر البيئة المحلية ـ أو تغيّر مفهوم «البيت» أو «الوطن» بصفة عامة، بكل ما تخلقه الكلمة في وعي المنفيّين وفي لاوعيهم من مبانٍ وشوارع وأنهار وأشجار وطيور وحيوانات، وبشر، وذكريات... إلخ ـ يؤدّي إلى تغيرات في إطار المرجع الذي تتشكّل من خلاله هويّات المنفيّين وتُصان، وهو الأمر الذي يتجلّى في مرجعية الصور السردية والوصفية في نصوص المنْفَى التي تحيل دائماً إلى «هناك»، حيث يُوجَد «الوطن» و«البيت» و«المخيّلة». لذا، فمن بين تعريفات المنْفِيّ أنه ذلك الشخص الذي يقيم في مكان ما ويتذكّر الواقع ويتخيّله من مكان آخر. ومهمّته، حينئذ، «أن ينقل شكل الخلف الممزَّق في شكل للتوصيل figure of connection» [١].

من خلال هذا التصور، تصبح الكتابة في المنْفَى فعل مقاومة يُنتجه فضاء يضجّ بأشكال عدة للتمثيلات الاستعمارية التي تعتمد مفاهيم ذات صبغة إمبريالية كالإزاحة والهيمنة ونفي الآخر. وليست المقاومة بالضرورة فعل معارضة ذا هدف سياسي فحسب، كما إنها ليست نفياً بسيطاً أو استبعاداً لمضمون ثقافة أخرى، كما كان يُفهم «الاختلاف» في وقت مضى، بل «هي نتيجة لالتباس ينشأ داخل إطار القواعد الإدراكية للخطابات المسيطرة عندما تعبّر عن علاقات الاختلاف الثقافي ثم تعيد توريطها داخل علاقات الخضوع المرتبطة بالسلطة الاستعمارية مثل التراتبية والتطبيع والتهميش... إلخ» [٢]. وكثيرون هم المبدعون الذين نالوا «قُوتاً خياليّاً» من المنْفَى (ومن بينهم: أوڤيد، دانتي، سويفت، روسّو، مدام دي ستال، هوجو، لورانس، مان، بريخت، ... إلخ)، أو هم قد نالوا قوتاً تغذَّت عليه المخيّلة ونشأ مع خبرتهم المحلية بحياة المنْفَى التي انغرست قيمها في فنّهم وشكَّلت رؤيتهم للعالم فأنتجت نتاجها الخلاّق فيما يمكن تسميته بـ: «الانفصال بوصفه رغبة»، «المنظور بوصفه شاهداً»، «الاغتراب بوصفه وجوداً جديداً». ويمثّل الإقليم المحلّي، بالنسبة إلى مبدعي المنْفَى، مُنْتَجاً لذاكرة معمَّقة وحادة. فـ«الخيال هو ـ بالفعل ـ عَوْدٌ إلى بيت خاص» [٣].

عبر هذا الفهم لعلاقة المنفى بالخيال والسرد، تتغذّى نصوص المنْفَى ـ من حيث هي نصوص تقع في فضاء ما بعد كولونيالي عام ـ على عدد من الاستراتيجيات البلاغية والنصيّة، كالتهجين

والتشويه والتمويه والانتهاك وغيرها، مما أشار إليه باستفاضة هومي بابا [٤]، من أجل خلق بنية نصية توسّعية جامحة تسعى إلى تصدير فكرة «المقاومة» (مقاومة الدمج أو الاستعمار أو الاحتواء أو مقاومة الفناء والذوبان أيضاً. .) ومن خلال الاستعانة براوٍ ذي استراتيجيات عدة أشرنا إليها تفصيلاً في مواضع متباينة من الفصول السابقة. لذا، تزداد حاجة الأمم الناهضة دائماً إلى المجازات والصور [٥]، كحاجتها في بعض الأحيان إلى إجلال المرويّات الكبرى أو حتى إنشاء مرويات بديلة، وممارسة الحكي والحكي المضاد، من حيث هي جميعاً ـ بالإضافة إلى غيرها ـ وسائل للمقاومة والوقوف في وجه الآخر أيّاً كان، سواء في الداخل (ممثّلاً في: مجتمع مضطهد ـ قامع ـ سجّان ـ طاغية ـ مكفرٍّ ـ مستبدّ ـ نافِي. . .) أو في الخارج (ممثّلاً في: غازٍ، مستعمِر، محتلّ، . . .).

وتُعدّ دراسة «صورة الآخر» في الرواية مبحثاً راسخاً من مباحث «الأدب المقارن»، إذا وضعنا في اعتبارنا الفهم الحديث لعلم «الأدب المقارن» الذي يقدّم نظرة شاملة للأدب ولعالم الكتابة، أو هو «دراسة للبيئة البشرية ونظرة أدبية للعالم ورؤية شاملة ووافية للكون الثقافي»، حسب تعبير فرانسوا جوست Francois Jost [٦]. وعلى الرغم من أن معظم الباحثين أو الدارسين لا يبدأون من مجال الأدب المقارن، غالباً، فإنهم قد ينتهون إليه بطريقة أو بأخرى [٧]، ومتّجهين نحوه من نقاط بداية شتّى، حين تكون الضرورة المنهجية دافعاً إلى تجاوز حدودِ موضوعٍ ضيّق يتضمن بعض الإشارات أو العلامات أو الصور أو الاستعارات التي تدفع الباحث إلى مراجعةٍ نصوص غائبة تنتمي إلى ثقافات وحضارات متباينة.

وفي هذا السياق، يتصل مفهوم الأدب المقارن ـ في ضوء النظرية النقدية المعاصرة ـ بما يُسمّى «النقد الثقافي» أو «الدراسات البينية»؛ إذ يفيد من حقل النقد الأدبي وتنوع نظرياته واتجاهاته، فضلاً عن إفادته من «علم اجتماع الأدب» و«تاريخ الأدب»، وربما «النظرية الاجتماعية» بشكل عام: «فلا شيء يحيا منعزلاً، فالانعزال الحقيقي هو الموت، وكل العالم يستعير بعضه البعض، فهذا العمل العظيم، عمل الجاذبية، عالميٌّ مستمر» [٨]. ومن ثم، فاصطلاحاتٌ من قبيل «الأدب القومي» ـ حين تعبّر عن نزعة مضادة تواجه هيمنة «المركزية الأوروبية» وذيوعها ـ إنما تثير الكثير من الجدل والقلق، بشأن آداب العالم الثالث، أو الدول النامية، فضلاً عن آداب المهمّشين والأقليات، وكتّاب المَهَاجِر، والمنافِي، الأمر الذي بلور ملامح اتجاه نقدي وثقافي يسعى إلى تشكيل خطاب يعبّر بالدرجة الأولى عن الأقليات وعن كتّاب المنفى ودول العالم الثالث وكتّاب القارّة السوداء، والكتّاب «مزدوجي الهوية»، ألا وهو اتجاه «ما بعد الكولونيالية». وما تمتلكه هذه الآداب من شيوعٍ وانتشار جعلها تتجاوز خصوصيتها الإقليمية هو أنها آداب انبثقت من شكلها الخاص، بعيداً عن تجربةٍ الاستعمار، وتشبّثت

بنفسها من خلال مواجهة عدد كبير من القوى الإمبريالية، ومن خلال تأكيدها على ذواتها المحلية والقومية، واختلافها عن مسلّمات المركز الإمبريالي (الأوروبي)، الأمر الذي يجعلها آداباً ما بعد كولونيالية بامتياز [٩].

إنَّ دراسة صور الآخر في الرواية من بين المباحث التي يعتبرها الأدب المقارن مجالاً محوريّاً للفصل بين الثوابت والتحولات [١٠]، حيث يُنظر إلى الصُّوَر ـ سواء صورة «الآخر»، أو صورة «المنفيِّ» أو صورة «المستعمِر»، أو صورة «الوطن»، . . . إلخ ـ بوصفها مكوِّنات للثقافة، فضلاً عن كونها صوراً تحمل تجارب الشعوب الخاصة. ويمثل البحث في مجال صور الشعوب اتجاهاً حديثاً في الأدب المقارن، كما يقول كلود بيشوا [١١]؛ إذ يجب أن تُدرس الصورة أولاً على مستوى الوطن (الإقليم المحليّ). فكل إقليم يكوِّن لنفسه صورةً عن الأقاليم الأخرى، ويقدّم لجيرانه رموزاً أساسية عنه:

> «وكل وطن لديه صورة عامة عن نفسه، تولّدت عن علم وهبه الله إياه. وفي داخل هذه الصورة العامة تُدوَّن تلك الصور الإقليمية. ومن ثم يمكن لأمةٍ أن تعي نفسها كوطن» [١٢].

والصورة تمثيل فردي أو جماعي، يدخل فيها ـ في وقت واحد ـ عناصر ثقافية وتأثيرية، موضوعية وذاتية، فلا يمكن لأي أجنبيّ (أو «آخر») أن يرى بلداً من البلدان كما يريد أهله أن يراه؛ بمعنى أن العناصر التأثيرية تفوق العناصر الموضوعية، والتاريخ المقارن لما يُسمّى أفكاراً ليس إلا الطريق الذي تتبعه الأساطير:

> «إن دراسة الصورة التي يكوّنها مؤلف عن بلد أجنبي، طبقاً لتجربته الشخصية، وعلاقاته، وقراءاته، أمر مهم، حين يكون هذا الكاتب مُمثّلاً حقيقياً لبلاده، وعندما يكون قد مارس تأثيراً حقيقياً في أدب بلاده، والرأي العام فيها (. .). وصورةُ بلدٍ من البلدان، في إطار مجموع أدب ما، على مدى تطوره، غالباً ما تُظْهِر تنوعاً هو نتاج تطور البلد الذي نتناوله وتطور المتلقّي في آن واحد. ولكي نرسمها يجب أن يكون لدينا إحصاء بكافة العناصر الأدبية التي تكوّنها، على أن نعطي لكل عنصر حقَّه من الأهمية» [١٣].

والتفسير الأسطوري الذي يكمن في كل صورة يكشف لمن يتبنّاه عن اتجاهات ذات صبغة

لاشعورية : فكيف يرى العربيُّ الغربيّ؟ وكيف يرى الغربيُّ العربيَّ؟ ولمَ ينظر كل منهما إلى الآخر على هذه الصورة أو تلك؟ هذا النوع من الدراسات يمكن أن يساعد أيّ بلدين على القيام بنوع من التحليل النفسي القومي، حين يعرفان مصدر أحكامهما المسبقة المتبادلة معرفة أفضل(١٤)؛ وبذلك يعرف كل منهما نفسه بصورة أفضل من ذي قبل، ويكون أكثر تسامحاً مع «الآخر» الذي كان يعتمد، أساساً، على ميول شبيهة لما عنده. هكذا، يفرض الأدب المقارن على مَنْ يمارسونه موقفاً من التعاطف والفهم بين بني البشر، مهما تباعدت الأقاليم، وامتدت حواجز الجغرافيا بتضاريسها ومناخاتها المتباينة، كما يفرض عليهم ـ أيضاً ـ ليبرالية ثقافية لا يمكن، دونها، محاولة إنجاز عمل جماعي بين الشعوب. لذلك، لا تصبح دراسة الصورة في الرواية ـ من منظور الأدب المقارن ـ وصفاً تحليلياً ومقارنة منهجية لظواهر أدبية تنتمي إلى ثقافات وحضارات مختلفة فحسب(١٥)، بل هي ـ فوق ذلك ـ تفسير تركيبي للظواهر الأدبية المشتركة والمهاجرة بين اللغات أو بين الثقافات المتعددة، بالتاريخ والنقد والفلسفة، بغرض فهم أفضل للأدب من حيث هو نتاج إنساني، ومن حيث هو وظيفة نوعية للروح الإنسانية، وبغرض فهم أفضل لجوهر الإنسان نفسه بعيداً عن حراجز المكان (الجغرافيا ـ البيئة) وتباينات الزمان (التاريخ ـ العصر) وفروقات الجنس (السلالة ـ العِرْق).

إن الفرضية الأساسية التي يتبنّاها هذا الفصل، باختصار، هي تحليل الصور السردية ـ عبر مفهومي «الأنا» و«الآخر» ـ في روايات المنفى العربية التي تمثّل مادة الدراسة (ما بعد عام ١٩٦٧م) ثم تحليل مفردات هذه الصور السردية (من استعارات، أو تشبيهات، أو تمثيلات، أو كنايات، أو رموز، . . . أو مجازات بصفة عامة) من حيث هي البُعْد الثالث لدراسةٍ تنهض على جدل «المنْفَى» و«السرد» و«الهويّة» من جهة، وبوصفها الحلقة الأخيرة التي تؤكد فكرة «المقاومة» في آداب المنْفَى من جهة ثانية. فمثل هذه المقاومة ـ كما يفترض هذا الكتاب ـ قد خلقت استراتيجيتها ثلاثية البُعْد في روايات المنْفَى العربية: الزمان ـ المكان، أساليب السرد والنّوع، الصور والمجازات.

• أولاً: مجازات الأنا/مجازات الآخر

١-١

إذا كان الأدب، بصفة عامة، مجازاً للحياة وللواقع، حين يتمثّل في ذاته ـ وبطريقة تكرارية ربما ـ بعض الصور الأساسية (أو صورة وحيدة أحياناً) قد تنهض على مشابهة هذا الواقع أو ذاك أو مماثلته أو معارضته أو تفتيته وإعادة خلقه، فإن فنّ الرواية بصفة خاصة يرفض أية تعريفات أو تصنيفات مسبقة قد تحدّ من حيويته ومن إمكانية فهم دلالاته المتنوعة، إذ هو فنّ دون شكل. فالقيم الجمالية

لأي عمل أدبي تكمن في لعبه الدلالي والأسلوبي ومجازاته التي تبرز المكنون منه وتعرِّف ـ أو تتلمَّس ـ مجهول النصّ: [و«المجاز» ـ في أزمنة المنافِي ـ مفاز ومَعْبَر وطريق للجواز والمرور والاختراق دون عوائق، وتحليق فوق الأرضي ومجاوزته إلى سماواتٍ مفتوحة صنعتها المخيّلة ورسمت حدودها الذاكرة العميقة]. وفي الوقت الذي يعتمد النصّ الشعري، في قيامه بهذه الوظيفة، الإيقاع والتنغيم واستعارية الصوت والصورة والمعنى؛ أي جميع مستويات التكرار (من الصوت إلى الكلمة فالجملة..)، فإن النصّ الروائي يعتمد حيلاً واستراتيجيات بلاغية عِدّة، من بينها التصوير الكنائي الذي يصل الجزء بالكل، والإيقاع الذي ينظم الصور السردية بالوصفية في خيط دقيق ينهض على التصوير المجازي لصورة بعينها أو لعدد من الصور المتكرّرة التي تصل الغياب بالحضور في علاقة استبدالية تذيب التمايز بين المختلفات (استعارة) أو تجاور بين المؤتلفات مجاورة التماثل (تشبيه) أو التدرّج من المباشر إلى الضّمْني (كناية) أو الانتقال من الجزء إلى الكل أو العكس أو من السبب إلى النتيجة (مجاز عقلي ـ ذهني)، . . . أو غير ذلك من أساليب وعلاقات لا تنفد بدائلها واحتمالاتها.

لا يمثّل نص غسّان كنفاني (رجال في الشمس) نصّاً ينهض على جدل الرغبات والقيود فحسب، بل ثمة أبعاد جمالية (وثقافية) عِدّة تكمن بداخله لمّا نتوقف عندها. فتحليل مونولوجات الشخصيات الروائية الأربع الرئيسية في هذا النص (أبو قيس ـ أسعد ـ مروان ـ أبو الخيزران) على الترتيب وقراءة أبعادها الدلالية والنفسية في ضوء تحليل «التشبيهات» التي وردت على ألسنة الشخصيات والراوي، ووضعها إلى جوار «صورة الآخر»، حيث العالم الذي تصبو الشخصيات إلى الاتّحاد به (وهو عالم الكويت النِّفْطي هنا)، يكشف عن مرجعية الصور السردية ودلالاتها العميقة فنّياً وثقافياً.

أبو قيس عجوز يافاوي يسكن البصرة وتتوق نفسه إلى بلوغ أرض النفط. لكنه يتنسَّم رائحة شعر زوجته ـ حين تخرج من الحمام ـ وهي تملأ أنفه كلما تنفّس (هنا والآن) رائحة الأرض: (أية أرض؟ البصرة الحاضرة هنا أم فلسطين الغائبة أبداً هناك؟) (ص: ٨). ثم الأستاذ سليم (المدرّس الذي كان يشرح لقيس موقع «شط العرب» على الخارطة في حصّة الجغرافيا، بينما أبو قيس يسترق السمع بجوار نافذة المدرسة).. ماذا لو كان حيّاً الآن بعد سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود منذ عشر سنوات؟ ماذا كان فاعلاً؟ يقول أبو قيس محدّثاً نفسه (ومحدّثاً الأستاذ سليم أيضاً في صيغة مناجاة Soliloquy) بلغة تمتلئ بالأسى الذي تولِّده استعارتاه: «أغرقك الفقر كما أغرقني» و«تحمل سنيّك كلها على كتفيك». فإغراق الفقر أبا قيس، كما يغرق الماء الجسد، هو باعثه على حمل سنيّه كلها

فوق كتفيه (الواهنتين بالطبع) ـ وهو رجل طاعن السنّ كما يرسمه الوصف ـ ليجاوز الصحراء بحثاً عن لقمة خبز :

«يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم . . تُرى لو عِشْتَ ، لو أغرقك الفقر كما أغرقني . أكنت تفعل ما أفعل الآن؟ أكنت تقبل أن تحمل سنيّك كلها على كتفيك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي تجد لقمة خبز؟» .

[رجال في الشمس ، ص : ١٢]

وفي الطريق إلى عالم النفط «هناك» ـ وامرأة أبي قيس هي صاحبة «وجهة النظر» في هذه الجملة ـ يتذكر أبو قيس وعد زوجه إياه ودفعه إلى الهجرة ، كأنهما يراهنان على مخايلة «الآخر» لهما (المجتمع النِّفْطي : ص٩٠) بعد أن أغرقهما الفقر والفاقة . وَعْدٌ بشراء عرق زيتون ، وربما ببناء غرفة يسكنونها ، أو هو وعد ببيت صغير [= وطن متخيَّل] ورمز لسلام مُرْجَأ [= عرق زيتون] لن تبلغه بحال شاحنة الموت التي يقودها أبو الخيزران ، فطريقها هو طريق الجحيم ، وقائدها قابض الأرواح التوّاقة إلى «صورة متخيّلة» لجنة لن يطأوا أرضها ، بل سوف يتخذون من مشارفها قبراً في الخلاء .

أما أسعد فلسطيني الرملة الفتِيّ فقد خدعه من قبل أبو العبد المهرّب المحترف ، كما سوف يخدعه فيما بعد أبو الخيزران . لكنّ أسعد سوف يستجيب لإغواء التجربة الثانية (ص : ٢٧) . ومروان كذلك مثقل بعبء أمه وإخوته . ومع ذلك فهو يحسّ «بأن الحياة كبيرة وواسعة وأنه سوف يكون في المستقبل واحداً من أولئك الذين يصرفون حياتهم لحظة إثر لحظة وساعة إثر ساعة بامتلاء وتنوّع مثيرين» (ص : ٣٩) . يبقى ، إذن ، أبو الخيزران من حيث هو بؤرة الشبكة السردية ومحطة الانتظار والتقاط الأنفاس ؛ إذ هو مدبِّر تلك الخطّة الجهنمية ، والجحيمية أيضاً ، ففي قعر الجحيم (الشاحنة) سوف يخبئ ضحاياه . وفي «الطريق» تتراءى له قمة الهضبة بعيدة كالأبد ، فتأخذه بهم مِسْحة من شفقة . هنالك ، يُناجي ربّه (ويجدِّف) ، بعد أن تراءت له القمة في بعدها كونها تبلغ يوم القيامة في أهواله وحَرّه ، في صيغة تشبيهية تصل المحسوس بالمجرّد والفيزيقي بالميتافيزيقي . وعند بلوغ تلك اللحظة حيث الصحراء جحيم والهضبة البعيدة «أبد» ، يتداخل المكان بالزمان وينطق اللسان بما لا يعي ويهذي (وهل يحاسب الربُّ عَبْداً يلفظ السوء فيما هو يصطلي نار الجحيم؟!) :

«يا إلهي العزيز العليّ القديم (. . .) . يا إلهي العليّ الذي لم تكن معي أبداً ، الذي لم تنظر إليّ أبداً ، الذي لا أؤمن بك أبداً . أيمكن أن تكون هنا هذه المرة؟ هذه المرة فقط؟ . . . » .

[رجال في الشمس ، ص : ٨٣]

وفي الطريق أيضاً، بعد أن نجح أبو الخيزران ـ في نهاية الأمر، وبعد فوات الأوان ـ في الإفلات من قبضة أبي باقر الثرثار أحد موظّفي دوريات الحدود كان: «أزيز عريض ترسله العجلات كأنها تسلخ الإسفلت سلخاً من تحتها، . . » (ص١٠٣). وهنا، تستعين الصورة السردية بطاقة الاستعارة الخلاّقة التي تخلقها الجملة «تسلخ الإسفلت سلخاً من تحتها . . ». وهي طاقة تفجّرها قوة مجازية قديمة كانت تكمن في استعارة موازية لها وقديمة أيضاً قدم الموروث الديني والثقافي العربي في نصّه الأكبر (القرآن): «يوم نطوي السماء كطيّ السّجلّ للكتب كما بدأنا أول خلق نعيده، وعداً علينا إنا كنا فاعلين» [الأنبياء، آية: ١٠٤]، إذ يقابل «طيّ» السماء هناك «سلخ» (لا طيّ) الأرض هنا، فضلاً عن محمولات العنف الدلالي الذي يتحمله الدال (سلخ)، من حيث هو دالّ عربي صحراوي يتصل بدالاّت أخرى تقع في مجال ذبح الشاة وسلخ الجلد، أي انتزاعه عن الجسد في قوة وقسوة محدثاً صوتاً حادّاً قد يؤذي الأذن، وفي سرعة فعلٍ تتجاوب وتلهّف الضيف القادم للقِرَي. وهو أمر دونه ـ في هذا السياق حيث الموت والجحيم والنّفْي ـ دلالة الرفق الكامنة في الدال (طوى) الذي اكتسب دلالاته المجازية هناك حين اتصل بالكتب والكتابة اللذين يستدعيان بالضرورة صورة وطن مستقرّ تتفق طبيعته وفعل الكتابة (التدوين) الذي يحتاج إلى تؤدة وتأمّل ومخيّلة وذاكرة وعقل ضابط، . . وغير ذلك من مفردات تنأى بنفسها كثيراً عن مجتمعات المنافِي الضاغطة واللاهثة. كأن إزاحة الاستعارة الثانية في فضاء الرواي «سلخ . . » للأولى «طوى . . »، بتداعياتها الثقافية والاجتماعية والدينية القديمة من ذهن المتلقّي العربي تحديداً وذاكرته، هي في واقع الأمر استبعاد لسياق (أو صورة) واستدعاء لسياق آخر، إزاحة لمجتمع قديم مستقِرّ كان يسعى بقوة إلى أن يحتلّ مركز العالم في مقابل حضور مجتمع حديث مشتَّت منْفِيّ أبناؤه في جَنبات الأرض التي كُتِب عليهم التّيه فيها كما كُتِب على المعذَّبين والمنفيّين من قبلهم الذين لا (ولن) يحيون إلا على التّخوم أو الهوامش المهملة.

إن الباعث على تلك الرحلة الجحيمية للشخصيات الثلاثة هو إلحاح صورة «الآخر» (المجتمع النفطي) المحمَّلة بأطياف حياة رغدة تمتلئ بالنعيم المقيم، وعالم متخيَّل صاغ الراوي صورته ـ بصيغة مونولوج ـ عبر وعي أبي قيس، أكبر الشخصيات سِنّاً وأحوجهم إلى الهجرة وأوهنهم بدناً، لتكتمل به ملامح المفارقة الساخرة؛ إذ تراءت له الكويت «هناك» وراء شطّ العرب بعد أن تجمّعت الأفكار في ذهنه كجيوش من النمل:

> «هناك توجد الكويت . . الشيء الذي لم يعش في ذهنه إلا مثل الحلم والتصور يوجد هناك (. . .). لقد احتجتَ إلى عشر سنوات كبيرة جائعة كي تصدّق أنك فقدت شجراتك وبيتك وشبابك وقريتك كلها . . في هذه السنوات الطويلة شَقّ الناس طرقهم وأنت مقعٍ ككلبٍ عجوزٍ في بيتٍ حقيرٍ

(. . .).

وبقيتَ مقعياً حتى جاءك سعد وأخذ يهزّ مثلما يهز الحليب ليصير زبداً».

[رجال في الشمس، ص ص: ١٦-١٧]

هكذا، يمكن معرفة المرجع الذي تحيل إليه العبارات الكلامية للمنفيين الثلاثة أو الأربعة، عن طريق رصد الحقل الدلالي الذي تدور فيه تشبيهاتهم ووجهات النظر التي تنبثق منها (١٦). وأول ما يُلاحظ على هذه التشبيهات هو تعدّد «المشبَّه» من إنسان (أبو الخيزران ـ أبو باقر ـ مروان ـ أبو قيس ـ أسعد. . .) إلى طبيعة (الأرض ـ الصخور ـ الصحراء ـ الهواء ـ الطقس ـ الهضبة. . .) إلى جمادات ومجرّدات (الأفكار ـ الشاحنة ـ مؤشِّر السيارة ـ الصدأ ـ صفير العجلات ـ الإرهاق. . .)، في مقابل تعدّد «المشبَّه به» أيضاً من حيوان وحشرات (النمل ـ الكلب ـ الثور ـ النحل. . .) إلى نبات (الخيزران ـ الطحين ـ السهم. . .) إلى ظواهر وجمادات ومجرّدات (الطوفان ـ الشظايا ـ السّراط [الصّراط] ـ الآخرة ـ الطلاء بالوحل أو القصدير ـ المقلاة ـ البئر ـ البيض ـ الأبد ـ الدم ـ الزيت ـ النّواح ـ النبعة ـ الموت. . .). لكنّ ورود ذلك التشبيه المتصل بقطرات الزيت الثقلية مرتين على لسان الراوي وأبي الخيزران يؤكد تطابق وجهتي نظرهما (ومن ورائهما المؤلف الضمني)، ويفسِّر هيمنة وجهة نظر أبي الخيزران على الجمل التشبيهية (١٧)، كما يدعم ـ من جهة ثانية ـ كون أغلب التشبيهات تتصل في فضاء الرواية بمرجع ثقافي صحراوي نِفْطي. فبسبب هذا النِّفْط ومن أجل قطرات زيته الثقيلة كانت هذه الرحلة الجحيمية للمنفيين الثلاثة التي خايل أصحابها لمعان قطرات الزيت الذي يشبه لمعان قطع العملة الفضية المغوية، وما يمكن أن يتصل به من قيم الرفاهة وسبل الحياة الرغدة التي يترقّبها الجميع.

أما أبو الخيزران، ومن حيث هو رمز البقاء الوحيد بعد موت رفقائه الثلاثة، فأمر متعدد الدلالات إذا ما تتبّعنا دلالات التشبيهات بوصفها مركبة للمجاز على مدار هذه الرواية القصيرة كلها: فأبو قيس «كلب عجوز» في بيت حقير ـ من وجهة نظر أم قيس ـ تجتمع الأفكار في رأسه «كجيوش من النمل»، ولن ينفعه اتّصافه بصفات الوفاء والإخلاص بالنسبة إلى زوجته وابنه قيس إذا ما استعرنا له صفات الكلب أيضاً. فهو رجل ميّت لا محالة. وأسعد «ثور» نطّاح، تطنّ الأفكار في رأسه «طنين النحل»، مندفع، متهوّر، لا يرى سوى ما تحت قدميه. أما مروان الذي يشبه وجهه وجه «النبعة» في صفائه، فهو غِرّ، أخضر العود، يخدعه بريق التجارب الزائفة. هكذا، لا يبقى سوى أبي الخيزران بكل ما يحمله اسمه من علامات المرونة والمداهنة والليونة والمراوغة والقساوة في آن. فجسده يبدو في الشمس كأنه «مدهون بزيت ثقيل»، فلا يمكن القبض عليه بفعل لزوجته. وهو رجل خَبِر الحياة

طولاً وعرضاً، عرف مسالك الصحراء، وهو ينطلق بسيّارته فيها «كالسّهم» المصوَّب.

ما دام الحضور الأكبر، إذن ـ حتى على مستوى الصور التشبيهية ـ لأبي الخيزران العاجز جنسياً، والذي مثّل مجتمعاً بأكمله فاقداً لرجولته، فإن القيمة الكبرى التي تصدّرها الرواية ـ ويقف وراءها المؤلّف الضمني، بل وغسّان كنفاني نفسه ـ حتى على المستوى المجازي والبلاغي هي أن المداهن وحده يحيا في زمن الخديعة والنَّفْي الأبدي أكثر مما يحيا الآخرون. وأن النفاق والمداراة هما مجاز الحياة الوحيد. وليس الفارق بعيداً بين أبي الخيزران، في هذا السياق، وكثير من شخصيات رواية (الست ماري روز)، سواء في ذلك «منير» المخرج السينمائي المداهن للسلطة، و«طوني» المتعصّب لأيديولوچيته، و«فؤاد» حامي حمى السلطة بالعنف والقتل، والأب إلياس المجمِّل لوجه الخديعة الكبرى باسم الدين الذي لا يعرف عنه سوى شكلانيته الطقوسية. وفي مقابل هؤلاء جميعاً، تقف ماري روز ـ ومن ورائها «المؤلِّف الضمني» وإتيل عدنان نفسها (١٨) ـ لا بوصفها امرأة مسيحية ترفض الطائفية وانحراف المتمسّحين بالدين فحسب، بل من حيث هي نموذج الإنسان المقاوِم في كل زمان ومكان، كأنها بروايتها هذه تضعنا في فضاء «نموذج أدبي للاهوت التحرير» (١٩)، نموذج لا يقف عند حدّ الحرب الأهلية اللبنانية (ربيع ١٩٧٥) فحسب، رغم انطلاقه من تربتها وتجذّره فيها، لكنه يتسامى فوق راهنية الأحداث ليصوغ لنا مرويّة الإنسان المناضِل الذي يدفع حياته كل يوم في سبيل تعرية أوجه المداهنة والنفاق والتعصّب الأعمى باسم الدين تارةً وباسم الوطن تارةً أخرى.

ولن يبقى حيّاً تحت شمس المنافِي سوى رجال «الخيزران» إذا ما انتقلنا من مجال «التشبيه» الذي يعمل على آلية تجاور المشبّه والمشبّه به ويحفظ لهما حدودهما بحفاظه على الأداة ذاتها، إلى حقل «الاستعارة» التي تعتمد صفة الاستبدال والحذف والتداخل بين الطرفين. أما الـ «رجال في الشمس» فهم ممثَّلون، وبقوة، في شخص أبي الخيزران وأشباهه (لا في رواية إتيل عدنان وحدها بل في أغلب روايات المنْفَى)، ذلك «النمط» الذي يجمع بين المرونة والقساوة ولا يمكن القبض عليه نظراً لمراوغته، إذ هو أشبه بقطرة زيت ثقيلة تلمع تحت وهج شمس جحيمية، حيث تعلن نبوءة غسّان كنفاني أو إتيل عدنان أو غيرهما من كتَّاب المنْفَى وكاتباته عن استمرار المنْفَى الأبدي الذي ينتظر الفلسطينيين، وينتظر جميع المجبَرين والمضطهَدين أيضاً، ما دامت محاولاتهم للخلاص والتحرّر ومحاولات فردية.

١ ـ ٢

تنمو رواية حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر)، مثلها في ذلك مثل رواية جبرا أو كنفاني أو حبيبي أو نصر الله أو غيرهم، عبر ذلك الصراع بين القوى المضادة التي تجابه البطل العربي الفلسطيني

المَنْفِيّ (رمزي صفدي) في رحلته من الجهل إلى المعرفة وفي تحوّله من حلم الوطن الذي يصبو المنفيّون إلى الاستقرار على أرضه وتحت سمائه إلى كابوس الشتات السرمدي الذي لا مفرّ معه من «عودة الطائر [كل الطيور] إلى البحر» ؛ إذ لا برّ هناك يمكن أن يرسو عليه المهاجر ، فأرضه ماء محرق ، وسماؤه ظلام يغمر كل شيء . وأنّى لطائر أن يَحُطَّ على ماء محرق في ظلام دامس !

ثمة ثلاثة حقول دلالية مركزية في رواية حليم بركات ، فضلاً عن أخرى ثانوية بالطبع : «الهولندي الطائر» ، «الضبع» ، «الحقل» . وفي تردّد هذه الحقول الدلالية الثلاثة ـ جنباً إلى جنب موازياتها الثانوية في الفضاء الروائي ـ بين الاستعارة والكناية والصور التشبيهية المتواترة والمتراكبة بما يخلق إحساساً بفضاء استعاري كلّي ، تكمن القيمة الجمالية للرواية ، وتتجلّى أبعادها الثقافية والمرجعية . تحضر صورة «الهولندي الطائر» في فضاء الرواية منذ العنوان الأكبر «عودة الطائر إلى البحر» ، لتتصل صورة ذلك الطائر المهاجر الذي لا يمكنه أن يرسو على أرض بعد أن طالته لعنة التجوال المستمر الذي لا يهدأ بصورة رمزي صفدي ـ واسمه يحمل دلالات «الرمز» لا التعيين ـ المَنْفِيّ الأبدي والأستاذ الفلسطيني الذي تلقّى تعليمه في الغرب ويعيش في المَنْفَى ببيروت . لكنّ اللافت للنظر هو تحوّل دلالات صورة الهولندي الطائر المَنْفِيّ من وصف وضعية رمزي صفدي وحده إلى وصف بلاده كلها ، فالنَّفْي يطال الجميع ، والهجرة سبيلهم لا محالة :

> «فجأة يتداعى إلى ذهنه أن بلاده هولندي طائر . أصوات الطلاب تشبه أصوات البحَّارة عندما رأوا البرّ . أمس كان يصغي لهذه الأوبرا التي استوحاها فاغنر من أسطورة . . . » .
>
> (ص : ٢٨) .
>
> «الهولندي الطائر يرى البرّ . مرة أخرى يشرق الأمل . صخور شاهقة ترتفع من بعيد . يبدو أن السفينة تستطيع أن ترسو بأمان . أصوات البحارة تشق السماء» .
>
> (ص : ٣٠) .
>
> «ويصرخ بصمت مع الهولندي الطائر : أيّها الدمار الأبدي ، خذني إليك . حتى الأمل عبث . كثيراً ما حاولت أن أوجّه سفينتي نحو الصخور . إنما لا موت . لا قبر في أي مكان» .
>
> (ص : ١١٢) .

«تتناول باميلا أسطوانة أوبرا الهولندي الطائر وتصغي للحوار بين سنتا وحبيبها السابق إريك».

(ص ص: ١٤٠-١٤١)

ما تفعله صورة «الهولندي الطائر» هو أنها تعمل على آلية استعارية تنهض على وظيفة التوحّد والتماهي والدمج بين وضعية رمزي ووطنه. فإذا كان الهولندي الطائر ـ حسبما تقول الأسطورة ـ يُعطَى فرصة كل سبع سنوات للبحث عن امرأة تخلص له، فيكون في حبها خلاصه، فإن بلاده منذ نكبة العام ١٩٤٨ لا تزال تعاني مرار الشتات حتى بعد أن بلغ الراوي ـ الآن وهنا ـ العام السابع والستين، حيث الانتكاسة التي قضت على كل حلم وبَدَّدت كل أمل في العودة. لذلك، تتحول مناجاة رمزي للريح الجنوبية[٢٠] من مغزى التفاؤل والترقّب في أن تهبّ بأشد ما يمكنها؛ إذ يظنّ أن النصر آتيه لا محالة في المستقبل القريب (ص: ٣٢)، إلى ترقّب يشوبه القلق حين يتوقّع أن «غداً نهاية المنْفَى والضياع فوق البحر والرحيل فوق الأمواج دون خريطة ودون أمل في الحياة أو الموت» (ص: ٤٠). هذا التحول في المناجاة سوف يدفع بالقلق إلى أقصى مدى من الذعر والصدمة بعد أن وقعت الكارثة التي راح ضحيتها الآلاف من القتلى والمشرّدين في العام السابع والستين. هنالك، يتوحّد رمزي ووضعية المنْفِيّ؛ إذ «يصرخ بصمت»، فيجمع بين الفعل ونقيض الفعل في آن، بين المدّ الأقصى لفعل الكلام (الصّراخ)، والحدّ الأدنى من امتناعه (الصمت).

١ ـ٢ ـ١

لا تنفصل صورة ذلك الطائر الهولندي، كما رسمتها الأسطورة القديمة وأعاد صياغتها ڤاجنر موسيقياً ـ في ذلك الفضاء الروائي الذي يَضِجّ بعذابات المنافِي وهجرات المشتَّتين المعذَّبين في الأرض ـ عن صورة «الضبع» أو حكاية «العروس والضبع» التي تفجّر بأبعادها ومحمولاتها الكنائية والرمزية دلالات جمالية وأيديولوچية لا تخطئها عين، حين يعيد أبو رزق حكيها أكثر من مرة، حتى إن الراوي يلتقط منه خيط الحكاية فيعمل هو أيضاً على سردها واللعب بدلالاتها، بوصفها واحدة من سرديّات المنفيين الذين يعيشون على اجترار المسرودات المناهضة في تلك البقعة من العالم شرق المتوسط أو جنوب أوروبا:

«رحل المرح من وجه أم رزق. لا تريد أن يروي أبو رزق خرافة الضبع الذي خطف العروس. خالد عبد الحليم جلب معه شبّابته من سبسطيه».

(ص: ١٠).

«تتطلع أم رزق إلى زوجها. لا يبدو أنه يفهم. تلح عليه أن يخبر الحضور قصة الضبع والعروس. ابتسامة بله تربض في وجهه. يتمنَّع. تلحّ عليه. يقول: كان. كان ما. كان ما كان. كان. كان في عرس (...). قرط العريس العروس. قرطها حلال. حلال. زلال. زلال».

(ص ص: ٢٦-٢٧).

«ويمضي إلى فراشه. لا ينام. لا يمكنه أن ينام. يفكر في أن فلسطين عروس خطفها ضبع إلى مغارة منعزلة. يغضب الفلسطيني العريس. يحمل بندقيته. يطلق النار. لا يصيب. يهرب. يتسلق شجرة، أسماها شجرة الثورة، بالرغم من قِدَمها الشجرة لا تحميه. يبول الضبع على ذيله ويرش، فينضبع الفلسطيني. جبهة عزمي عبد القادر تُجرح. فالدم يسيل. يستعيد وعيه. يستيقظ. لن يتسلق الشجرة. سيحارب بنفسه. سيحارب ولو وحيداً».

(ص: ٧٠).

«أبو رزق وأم رزق يصلان مع أولادهما. يتكوّمون في زاوية غرفة من غرف إحدى المدارس. أبو رزق لا يزال مضبوعاً. خاض نهر الأردن، ولكن مياهه لم تغسله من بول الضبع. لا يزال البول عالقاً به. ووقع عند صخرة، ولكنه لم يجرح (...). الضبع يبول على ذنبه ويرش فينضبع العرب. يتراكضون بلا إرادة إلى حيث يريدهم الضبع».

(ص ص: ٨٣-٨٤).

في مثل هذا العالم الذي تمارَس فيه أشكال شتّى من ضغوط إمبريالية لا تعترف بالآخر المحلّي، وهو عالم يلقانا (أو نلقاه) في أغلب مرويّات المنافي العربية، يرحل المرح من وجه أم رزق، كما ترحل صورة الوطن عن رمزي صفدي، دون عودة. عندئذ، تلحّ أم رزق على زوجها أن يحكي خرافة العروس والضَّبْع، لتنسحب كل دلالات «الضّبْع» [٢١] على المجتمع العربي الذي لم يعد في حوزته للدفاع عن هويّته وثقافته العربيتين في مواجهة هيمنة الآخر الإمبريالي سوى ممارسة الحكي والحكي المضاد، ولو عبر مركبة كِنائية محمولها هو حكاية خرافية رمزية تتناقلها الألسنة، حكاية تعتمد التكرار الذي يؤكد الكلمات حين تقع على الآذان، والسجع الذي يساعد الذاكرة على التسجيل والحفظ، وظواهر أخرى كثيرة تتصل بطبيعة السرود الشفاهية.

إذا كان المجال الدلالي الذي يدور في فلكه دالّ «الضَّبْع» يتحرك بين اللفظ «ضَبَعَ» من حيث هو فعل للميل والمجاوزة، وصفة على شدّة الشهوة الجنسية والسَّنَة المجدبة والشرّ، واسم على ضرب من

السِّباع، أنثى غالباً، واسم لمرض يصيب الحيوان، فإن هذه المجالات الدلالية الثلاثة قد انتقلت من حقل اللغة المعجمية إلى أفق التخييل في فضاء رواية حليم بركات. فالعرب «ينضبعون» (أي يميلون خوفاً وذعراً من الضّبع)، وهم مضبوعون (أي منسحبون مستسلمون)، وهم في سلوكهم أشبه بالضباع التي تؤثر النكوص وعدم المواجهة. فالزمن زمن خنوع وإحجام، وفضاء الانتكاسة يضفي ظلاله السوداوية على البشر والأمكنة والأزمنة، الأمر الذي ينتقل بحكاية «العروس والضبع» من مقام كِنائي إلى مقام استعاري تمثيلي يجمع بين زمكانين وصل بينهما وجه الشبه وصل الضفيرة الواحدة:

لا تقف صورة «الضَّبْع»، بمحمولاتها الثقافية والأيديولوجية، عند رواية حليم بركات فحسب، بل نجدها متغلغلة في بعض روايات المَنْفَى، هنا أو هناك. ففي رواية إتيل عدنان، تتساءل ماري روز عن مصير صديقها الفلسطيني المناضل في أثناء حوارها مع منير المخرج السينمائي وحبيبها الأول قبل أن يجرفه تيار التعصّب الأعمى:

> « ـ هل ستنالون من هذا الرجل؟! يا لكم من قتلة! ستنقضّون عليه كقطيع ضباع، تمزّقونه، وتنثرون عظامه! يا للقتلة! ها أنتم، منذ عام، تدّخرون الجثث، وتريدون أن تضيفوا عليها جثة حبيبي! ها أنتم، منذ عام، تبيدون الشعب الفلسطيني. مرتزقة! جميعكم! تلك الجثث التي تشكّل جزءاً من أرضكم، ستتنشقونها في كل نفحة هواء، وتأكلونها مع ثماركم، وتشربونها من سواقيكم، وتجدونها في أسرّتكم، وتتعرّفون عليها في قسمات وجوه أولادكم. قتلة! قتلة! سأفقأ عيونكم!... يا إلهي، كم يؤلمونني!».
>
> [الست ماري روز، ص: ٨١].

أما حيدر حيدر فسوف يخلق من صورة «الضبع» ـ حين يهيمن الزمن الأسود على مهدي جواد ورفاقه، زمن الخنوع والغروب والأرض الخراب ـ فضاءً يأتي منه عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي، «القنطور» أو «اللوياثان» الذي سيخصّص له المؤلِّف فصلاً كاملاً هو «ظهور اللوياثان» يسرد فيه مولده وبعثته ونبوّته المنتظرة التي جعلت منه كائناً (وحشاً) قارضاً للزرع والضرع والبشر: (وليمة لأعشاب البحر، ص ص ٤١٣-٤٣٧).

١ـ ٢ ـ٢

الغريب أنه في الوقت الذي يحتمي رمزي صفدي بمرجعية الحكاية الخرافية التي وردت على لسان

أبي رزق بوصفها تمثيلاً أليجورياً لأزمنة الوحدة والانتصار العربيين قديماً، تلجأ باميلا أندرسون عشيقة رمزي الأمريكية إلى مرويّة مضادة؛ إذ تذكِّره بخديعة يعقوب لجوليات الجبّار في «سفر التكوين»، وفي إصحاحه الرابع والثلاثين لتضرب له مثلاً مغزاه أن التاريخ يعيد نفسه إلى حدّ عجيب، فها هم الإسرائيليون يخدعون الفلسطينيين «هنا والآن». و«مرة أخرى يختن يعقوب الفلسطينيين فيتهدَّم المسرح» (ص: ٩٢).

إن فعل «ختان» أو إخصاء يعقوب للفلسطينيين خوفاً على بناته وحفظاً لنسله وسلالته ـ في فضاء الحكاية التوراتية ـ لا ينفصل بحال عن مراوغة الصهاينة المعاصرين للفلسطينيين من ناحية، كما أنه ليس بعيداً أيضاً عن صورة أبي الخيزران العاجز جنسياً الذي يمثّل مجتمعاً بأكمله فاقداً لرجولته في رواية غسّان كنفاني من ناحية مقابلة. فالتاريخ ـ بوصفه مقولة أو استراتيجية سردية ـ يُعيد نفسه، اعتماداً على مبدأ التواتر Frequency. لكنّ دلالة «الختان» ـ من ناحية ثانية ـ تتكئ على عدد من الصور والاستعارات والرموز المتناثرة في فضاء الرواية يجمعها جامع الاستعارة الكبرى «الحقل»:

ـ «الهواء يداعب شعرها الطويل المنسدل كحقول القمح التي تنتظر الحصاد في وجه شمس محرقة...».

(ص: ١١)

ـ «الموت حقل» (عنوان اليوم الثالث من القسم الثاني، ص: ٧١).

ـ «لا حقول لنا. الموت حقلنا الوحيد. نزرعه اليأس. الجراح منازلنا. الدموع وحدها مطرنا».

(ص: ٨٥)

ـ «بلاده حقل من القمح في وجه الريح».

(ص: ١٤٢)

« ـ يفكر في أن التـــاريخ حـــقل من الريح. العـــالم سنابل والتـــاريخ عاصفة...».

(ص: ١٤٣)

والحقل(٢٣) هو الموضع الطيّب الذي يُزرع فيه، أو الموضع البِكْر الذي لم يُزْرَع فيه قط، وهو الروضة. و«الحقلة» و«الحِقْلة»: ماء صاف في الحوض ولا تُرى أرضه من ورائه. و«الحوقلة» الإعياء

والضعف. وحوقل الرجل: إذا مشي فأعيا وضَعُفَ وعجز عن امرأته عند العرس. و«الحوقل» الشيخ إذا فتر عن النِّكاح، أو هو من لا يقدر على مجامعة النساء لكبر وضعف. و«الحوقَل»: ذَكر الرجل. وفي عالم المنْفَى الذي يتيه فيه رمزي وطه كنعان وعزمي عبد القادر وخالد عبد الحليم وأم رزق وزوجها، وغيرهم كثيرون وكثيرات، يصبح الجنس «حقلاً» يطفئ فيه المنفيّون نار النزوح ومرارة الإقصاء (ص ١٠٨). فالعالم أفعى (أو «ذكر» من منظور باميلا)، ومغارة (أو «مِهْبل» من منظور رمزي) (ص ١٣٠). و«الفرج هو صورة الكون» حسب وصف الشاعر الكردي ميلان الذي يحفظ جانو إينين مقولاته عن ظهر قلب (عبور البشروش، ص: ٦٤)، كما أنه قد مرّ من بين فخذي فلّة بو عنّاب كل الغزاة، فلّة التي لم يجد معها مهيار الباهلي إلا أن يستجيب لـ «هذا النداء الطبيعي للجذر المشتّاق للريّ» (وليمة لأعشاب البحر، ص: ٥٩٠).

هكذا، تجمع استعارة «الحقل»، في الفضاء الدلالي الرحب لروايات المنْفَى العربية، بين الأضداد: الموت، الجنس، التاريخ، الزرع، الماء، الضعف، ... إلخ. ولا فارق في هذا السياق بين فاعل ومفعول، مادمنا في فضاء استعماري تنقلب فيه الأوضاع. ففي رواية حليم بركات (عودة الطائر إلى البحر)، مثلاً، ترقد المرأة (باميلا) فوق الرجل (رمزي) في تمثيل أليجوري يصوِّر هيمنة أمريكا وإسرائيل وجثومهما فوق صدر العرب (ص: ٩١)، في زمنٍ من الانكسارات لم تُنبت فيه حقولهم سوى «الزّؤان» شبيه القمح. إنه حصاد العرب الوحيد في أزمِنة المنافِي والجَدْب الموحش.

١-٣

لا ينفصل حضور «الآخر» في روايات المنفى العربية عن حضور «الأنا» (الراوي أو الشخصيات). فكما أن هناك مجازاتٍ للأنا تتبدّى عبرها طرائق تعامل كتّاب المنْفَى العرب مع مفردات الصور المجازية من تشبيه أو استعارة أو كناية أو مجاز مرسل أو رموز.. إلخ، ومن حيث هي مفردات أنتجتها بيئات وأوساط جغرافية وتاريخية وثقافية متباينة تباين الأزمنة والأمكنة العربية وتباين توجّهات الروائيين والروائيات العرب أنفسهم؛ كما أبان هذا الكتاب آنفاً، فإن ثمة حضوراً موازياً وليس بالضرورة مناقضاً أو مغايراً لمجازات «الآخر» في روايات المنْفَى (الآخر: النَّافِي، أو المستعمر، أو الطاغية المستبدّ، أو المختلف المغاير...). وهو حضور يكشف عن فاعلية هذا الآخر في تشكيل المجاز وكيفية تشكّله من خلاله، وما يمكن أن يسهم به ذلك الجدل الخلاق بين التشكّل والتشكيل في إنتاج مفهوم لـ «الهوية» تتمثّله روايات المنْفَى، الهوية من حيث هي مفهوم جدلي يحيا وسط حراك دائم بين ثابت ومتحوّل، ذات وجماعة، أنا وآخر.

وسعيد أبو النحس المتشائل، في رواية إميل حبيبي (الوقائع الغريبة...)، نموذج مثالي لحامل

الهوية المزدوجة، ذلك الشخص الذي تتصفّى عبره الأحداث الكابوسية والمصير التراجيدي لشعب انشطر نصفين كلاهما منْفَي: نصف داخل الوطن ونصف خارجه، وبينهما «الجدار الفاصل»[٢٤]. والمتشائل، بوصفه شخصاً مزدوجاً، يحمل وجها العُمْلة؛ إذ هو ممثول الشعب الفلسطيني في زمن الشتات الذي هو زمن الزيف، كما كان يقول رجل الفضاء (المعلِّم) لسعيد: «والتاريخ يا بنيّ لا يصحّ في عيون الغزاة إلا بتزوير التاريخ» (ص: ٣٥). ينسحب ازدواج شخص سعيد وهويته ليطال لغته أيضاً، من حيث هي لغة هجين تتكثّف على أسطح مفرداتها وفي عمق العمق منها صور للغات وثقافاتٍ ووجهات نظر شتّى. فتأثّره بنصّ العربية الأكبر (القرآن) واضح وجليّ؛ إذ يصف صاحبته الطنطورية بأنها «كانت تنتحي مكاناً قصيّاً» (ص: ٨٦)[٢٥]، بينما هو يراقبها «لمآرب تاريخية ولمآرب أخرى» (ص: ٨٧)[٢٦]، فضلاً عن تمثّله أبياتاً من الشعر القديم والحديث[٢٧]، وتناثر بعض المفردات العبرية هنا وهناك (ص ص ٥٠، ١٢٦، . . .)، وتجسيد اسم «يُعاد» لفكرة «العود الأبدي» عند اليهود والإلحاح عليها في أكثر من موضع (ص ص: ١٣٥، ١٤٦، ١٤٩-١٥١، . .)، وتكرار دورة الزمن الدائري، كل هذا جنباً إلى جنب حضور ڤولتير وحِسّ رسائل الجاحظ الساخر، وسحرية تكرار الحكايات في (ألف ليلة وليلة)، . . . إلخ.

إن ازدواج شخص سعيد المتشائل وازدواج هويّته وثقافته أمر يستدعي ازدواج شخص الفلكيّ الكردي جانو إينين وازدواج لغته وثقافته أيضاً، حسبما يحكي عنه راوي سليم بركات قائلاً:

> «كلهن يعرفن «جانو»، ويعرفن وجهي، بالطبع. أنا الذي لا أعابثهن كصاحبي. بل أقف متبلِّداً حتى ينتهي من غَزَله المقذوف من منجنيقات لغاتٍ أربع: الكردية، واليونانية، والإنكليزية، والروسية (. . .). أما «جانو» فدرجن على مناداته باسم «كورذوس»، أي الكردي، مذ شرح لهن، على دفعات من زياراته للسوق، أنّ ثمتَ شعباً اسمه الكرد، قوياً في اليأس، وفي «النكاح» ـ تلك الكلمة التي لقّنها إياهن بالكردية، عاريةً كعانةٍ. ولو سمعه والده «رسول إينين»، بإصغاءة خفيفة من سهول «أضنة» لهمس في أذني «جانو» همسةً رطبةً كهواء السوق موبّخاً: «صحّحْ لهن قليلاً، وقل إن الكرد لا يتشكّون كثيراً حتى لا يزعجوا الله». . ».
>
> [عبور البشروش، ص ص: ١٠٦-١٠٧]

فجانو إينين نموذج للكردي مزدوج اللغة والثقافة. أما الهويّة فتنتسب إلى الكُرْد دائماً، مهما تعاقبت بهم الأزمنة وتوالت الإقامات في دنيا الله الملأى بالأشتات والغرائب. إنه يحرص على

لهجته الكردية ذات الطنين التي تكاد تستغلق في محليتها على صديقه الكردي أيضاً (الراوي) (ص : ١٦)، كما يحرص في الوقت ذاته على لكنته الروسية الشبيهة بلكنة أهل ضواحي موسكو (ص : ٢٠).

أما لغة ومجازات سعيد فهي نتاج هويته المزدوجة (فلسطيني ـ إسرائيلي)، ومن ثمَّ ازدواج ثقافته (عربية ـ عبرية)، الأمر الذي تجلّى في إشاراته المتعددة إلى إسرائيل بضمير المتكلم الجمعي في أكثر من موضع («دولتنا: ص ص: ٧٤، ٧٧، ٨٤، . . .») على سبيلي الجدّ والهزل معاً. ولعل أكثر ما يجسّد حوار الثقافات أو حوار الهويّات المتصارعة والمقارنَة في عالم ما بعد الاستعمار ما ورد بالفصل الثاني عشر (آخر الحكايات حكاية السمك الذي يفهم كل اللغات) من حوار بين سعيد المتشائل وذلك الطفل اليهودي الذي كان برفقة أبيه على شاطئ البحر:

«بأية لغة تتكلم يا عمّاه؟

ـ بالعربية.

ـ مع من؟

ـ مع السمك.

ـ والسمك، هل يفهم اللغة العربية فقط؟

ـ السمك الكبير، العجوز، الذي كان هنا حين كان هنا العرب.

ـ والسمك الصغير، هل يفهم العبرية؟

ـ يفهم العبرية والعربية وكل اللغات. إن البحار واسعة ومتصلة. ليس عليها حدود وتتسع لكل السمك.

ـ أوي فافوي❖.

فيناديه والده فيخفّ إليه. فأسمعهما يتحدثان فأهشّ فيهما وأبشّ. فيحسبني الطفل سيدنا سليمان ويشيران نحوي. فيبتسم والده. فيمرّان قريباً. فأكبر في عينيه حتى يصر على اللقاء معي فأعطيه من صيدي سمكة صغيرة. فيحدّثها ولا تتكلم فأقول له: إنها لا تزال صغيرة. فيرمي بها إلى البحر كي تكبر وتتعلم النطق. فأقول في نفسي: لو بقي الناس أطفالاً لما كبر ولاء ولما ضاع. ألم يكن الرجل الكبير، في يوم من الأيام، طفلاً صغيراً؟».

❖ كقولك: يا إلهي. . أو: ويلاه. [المؤلّف].

[الوقائع الغريبة. . . ، ص: ١١٣]

الحوار، كما هو جليّ، ممتلئ بأبعاد رمزية لا تخطئها عين. فـ «السمك الكبير العجوز» هو الجيل الأكبـر من أولئك الفلسطينيين الذين أدركـوا زمن الشـتـات الذي بدأ مع العـام ١٩٤٨ ولم ينتـهِ. و«السمك الصغير» هو الجيل الأحدث من فلسطينيين وإسرائيليين جدد أدركوا ضرورة التعايش فيما بينهم والاختلاط والتطبيع؛ إذ «البحار [= الأرض/ العالم/ الدنيا] واسعة ومتصلة، وليس عليها حدود، وتتسع لكل السمك [= البشر/ اللغات/ الثقافات/ الديانات. . .]». هكذا، يتقاطع الأنا (العربي) والآخر (العبري) في شخص سعيد المتشائل، كما تقاطعا في شخص جانو إينين الذي تتحرك هويته على رؤوس مثلث الرعب الكردي (بغداد ـ طهران ـ أنقرة)، ويتداخل المجازان (مجاز الأنا ومجاز الآخر) تداخل وتصارع الهويتين المتمايزتين في قلب رجل واحد مزدوج الهوية والمنْفَى هو سعيد أبو النحس المتشائل.

١ ـ ٤

لا يمثّل نصّ كلام وليد مسعود، في رواية جبرا، الذي تركه مسجَّلاً على شريط في سيارته المهجورة وعثر عليه أصدقاؤه فيما بعد، نصّاً «استهلالياً» فحسب، كما وصفناه من قبل، بل هو ـ فوق ذلك كله ـ خطاب سردي مكتنز يحمل أبعاداً ودلالات جمالية وثقافية ورؤيوية متعددة تتصل بطبائع المنفيين وتراوح رؤيتهم بين عالمي المنفى والوطن وتردّد سلوكاتهم التي تمتاح من معين الإزاحة والإقصاء النبذ بين التمرّد والترقّب والعناد والمبادرة والمراوغة، وغير ذلك من أساليب الحياة في المنْفَى الذي هو واحد من أكثر الأقدار مدعاةً للكآبة. لقد أصبح وليد أشبه بمنبوذ دائم لا يشعر أبداً بأنه بين أهله وخلاّنه، إذا تمثّلنا عبارات إدوارد سعيد التي اقتبسناها من قبل، فلا هو يتفق مع محيطه الجديد في العراق «هنا والآن»، ولا هو يتعزّى عن ماضيه الفلسطيني القديم «هناك حيث كان»، كما لا يذيقه الحاضر والمستقبل سوى طعم المرارة. يحيا وليد مسعود، إذن، حياة وسطية، أو حياة بينية كغيره من المنفـيّين، فـلا يستطيع الخلاص كليّاً من عبء الماضي، وتقلقه أنصاف التداخلات وأنصاف الانفصالات؛ إذ هو نوستالجي وعاطفي من جهة، وحادّ منبوذ من جهة ثانية، وينظر إلى العالم أجمع باعتباره أرضاً غريبة من جهة ثالثة.

يبدأ نصّ وليد مسعود من الوطن (فلسطين)، حيث تشكَّلت معالم الطفولة القديمة، وكيس الكتب الذي كان يحمله الطفل وليد أيام المدرسة يمتلئ بالكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والملوّنة، كيس «أخضر بلون الزيتون» وبه أسرار طفولية تكمن في كتب سير الأبطال عن هرقل ويوليسيس وأخيل، . . . وغيرهم، وكأن خضرة كيسه بلونه الزيتوني تخلق حقلاً دلالياً مركزياً سوف تتناثر دوالّه وعلاماته على مدار خطابه كله، وعبر ثلاثة حقول مجازية رئيسية: «الأشجار»، «الأخضر»،

«الأرض».

فالأشجار، بكل محمولاتها الدلالية التي تتحمّل بها روايات المَنْفَى من جذور تتصل بالأرض وثبات في وجه العواصف والرياح، رمز للهوية والرسوخ وامتداد الجذور في عمق أعماق الأرض. وأشجار الزيتون، بصفة خاصة، توغل في رسم معالم صورة «الهوية»؛ لأنها أشجار معمرّة تقاوم أزمنة الشتات والتيه الأبدي الذي اقتلع الفلسطينيين من أراضيهم وتركهم عُرْضة لرياح المنافِي وغطرسة الآخر المحتلّ. هنالك، يصبح الوطن، بل «العالم كله أشجار زيتون» (ص: ٢٦)، والأب الذي كان مُلْقى على أرض الغرفة قبل موته يشبه «سنديانة ضخمة أسقطتها الريح» (ص: ٢٧)، كأنَّ الأب أيضاً شجرة عتيقة تغلَّب عليها الزمن حين شاخت جذورها بفعل البتر. أما صورة شهد، حبيبة وليد، فهي تلك الصورة التي رسمها السرد على أنها «البنت ـ الشجرة» التي يُسقط عليها وليد من لاوعي منفاه. ففي المَنْفَى، يحلم المنفيّون بشجرة وامرأة جميلة. وفي لاوعي وليد تتداخل شهد وصورة الشجرة الجميلة الخضراء الممتدة جذورها في باطن الأرض، وهو حين يعرّي جسدها لحظة تأجّج مشاعرهما إنما «ينضو عنها أوراقها.. ورقة ورقة حتى الورقة الأخيرة» (ص: ٣١). ولا عجب بعد ذلك أن تدرك شهد ذلك، فهي أقرب الناس إليه: «أتراني شجرة جميلة هزَّت الريح أوراقها...» (ص: ٣١).

وفي مقابل تصريح بعض رواة المَنْفَى أو شخصياته بلفظ «الشجرة» أو صورة «الإنسان/ الشجرة» كما فعل جبرا، يكني البعض الآخر عنها ويأتي بإحدى لوازمها، فمريد البرغوثي، مثلاً، يسمّي تجربة الشتات الأول تجربة «الاقتلاع الأولي» (رأيت رام الله، ص: ١٥٧)، وراوي عبد الرحمن منيف يصف السلطان أبا مشعل في المنفى بأنه «المنبتّ» (عنوان الرواية). وليس «الاقتلاع» أو «المنبتّ» إلا كناية عن «الشجرة» التي غادرت تربتها/ وطنها ووُضِعَت في تربة أخرى (منْفَى). لذا، ليس غريباً أن تتواتر تشبيهات «الشجرة» أو «النخلة» أو «النخيل»، بصفة مباشرة، أو بلوازمها اللفظية: فها هو السلطان بعد أن أدرك أبديّة المَنْفَى كانت يداه «ترتجفان مثل سعفة» (ص ٢٤١). أما رجب إسماعيل فقد زرعت له أمه شجرة بعد شهرين من سجنه الأول (ص: ٥٧) حتى تزرع بداخله حب الأرض وعدم اليأس أو الجزع. لكنه حين خرج بعد أن قدّم تنازلاته وذكر أسماء رفقائه بالخارج، اقتلع الشجرة بنفسه إذ «تصوّرها عدوّاً» (ص: ٥٨) عندما أيقن أن السجن العربي كبير جداً ويكاد يشمل «شرق المتوسط» كله.

لا تنفصل المجازات التي يُحمّلها الراوي (وليد) ـ ومن ورائه المؤلّف الضمني وجبرا أيضاً ـ فوق حقل «الشجرة» عن تلك التي يحملها حقلا «الأخضر» و«الأرض». فإحالة مثل هذه الدلالات

بعضها إلى بعض وتضافر صورها المجازية عبر تداخل أصوات ومنظورات كل من وليد وأمه وأبيه وشهد وأصدقائه أيام الطفولة، ورفقاء المنْفَى جميعاً، إنما هو أمر يجمع بين الأصوات والدلالات والصور ليشكِّل فضاء سردياً قوامه عالم متخيِّل ينهض على ثنائية كبرى طرفاها «الوطن» و«المنْفَى»:

> ليس غريباً، إذن، في مثل هذا السياق حيث وليد مسعود مُقْدم على العودة إلى الوطن/ الجحيم «رايح ومروّح ومنقّي درب القبيلة»(٢٨) إدراكه امتلاء الفضاء بنذر الترقّب والتشاؤم والقلق، فأينما يولّي وجهه فثمَّ وجوه الغربان والحدأة والنسور تحوّم في السماء، الأمر الذي يعني ضمناً امتلاء الأرض بالجثث والقتلى وأشلاء البشر، وسط عالم لم يعد يفيد معه طيران ولا أجنحة. فالغربان تغزوهم وتملأ الطريق وتحجب الأفق، في صورة سردية كنائية تحيل إلى آثار الغازي المحتلّ، كما أنها لا تستثني من إطارها من يهادنه من أبناء الوطن، فالكل خَونة. عندئذ، لن تجد شهد بُدّاً من دفع وليد إلى الهجرة بعيداً عن مستنقعات التشرّد والصعلكة في أزقّة المنافِي الموحشة وظلام المدن الباردة:
>
> «أنت بطّة بريّة ما الذي تفعله بين هذه الطيور القعيدة في المستنقعات اهرب أيها البطّة البرية اهرب اهرب. . .».
>
> [البحث عن وليد مسعود، ص ٣٣]

والبطة البرية طائر مهاجر أبداً، قد يستقر بضعة شهور في بلد من البلدان، لكنه لا ينسى كونه منتمياً إلى لامكان، فهو مهاجر دائماً، حياته حِلّ وترحال. إن ما تفعله رواية جبرا (البحث عن وليد مسعود) هو أنها تصدِّر إلى القارئ صورة ذلك المنْفِيّ الجميل الموحّد والباحث عن المثال ـ كما وصفها فيصل درّاج من قبل ـ الذي ينبغي عليه العودة مهما كانت النتائج. فحتى الموت أو القتل على أرض الوطن أهون كثيراً إذا ما قورن بشتات المنافِي وبرودة مدنها وضراوة أيامها ووحشتها. ولذا، يقود وليد مسعود مركبة المجاز في الرواية، فأغلب الصور التشبيهية والاستعارية والكِنائية تأتي من وجهة نظره، حتى إن الرواة السبعة الآخرين (جواد حسني، عيسي ناصر، طارق رؤوف، مريم الصفار، وصال رؤوف، مروان وليد مسعود، إبراهيم الحاج نوفل) يدورون في فلكه، فهو المركز (أو القطب) بالنسبة إليهم، وعالمه هو مرجع الرواية ومآلها الوحيد. فهي رواية بحث بكل ما تتضمّنه الكلمة من معنى: بحث عن وطن غائب، وتجميع لأوصال هوية في سبيلها إلى الذوبان، وتشبّث بأطياف مخيّلة قديمة ينبغي ابتعاثها قبل مجيء الطوفان.

١ ـ ٥

لعلّ بقاء مدينة «بونة» الجزائرية وبقاء فُلّة بوعنّاب في وجه كثير من أشكال الغزو ومحاولات الطمس والإلغاء، وبوصفهما معاً (أقصد فضاء المدينة وجسد فُلّة) تمثيلَيْن ثقافيين لحضارات وديانات ولغات وهويّات شتّى، هو ما فجرَّ في رواية (وليمة لأعشاب البحر) خطاباً سردياً رسم رواته وشخصياته صورة لـ «آخر» تتحمل بالكثير من المجازات والمفردات المحلية التي قد لا ترتكن إلى معاينة مباشرة، فتكتفي بمحض تصورات متخيّلة أو مقولات شفوية تتناقلها الألسنة من شعب إلى آخر. فآسيا الأخضر ويزيد ولد الحاج زوج أمها وأختها منار، فضلاً عن آخرين، ينظر كل منهم إلى «العربي» من منظاره الخاص الذي هو بدوره نتاج صور افتراضية (متخيَّلة) تنبثق من وجهة نظر «الرائي» الثقافية والأيديولوجية:

تكاد مفردات هذه الصورة المفزعة للعربي البائس التي رسمتها شخصيات حيدر حيدر، ومن بعدها شخصيات واسيني الأعرج في (ذاكرة الماء)، تردّد ذلك التصور الاستشراقي الذي غلب على الصحافة والعقل الشعبي، كما كان يقول إدوارد سعيد. فالعرب يُتصوّرون راكبي جمال، معقوفي الأنوف، شهوانيين، شرهين، تمثّل ثروتهم غير المستحقّة إهانة للحضارة الحقيقية. وثمة افتراض متربّص بأن المستهلك الغربي، رغم كونه ينتمي إلى أقلية عددية، ذو حق شرعي إمّا في امتلاك معظم الموارد الطبيعية في العالم أو في استهلاكها أو في كليهما؛ لأنه ـ بخلاف الشرقيّ ـ إنسان بحق:

> «وليس ثم مَثَل أفضل اليوم على ما أسماه أنور عبد الملك «تسلّط الأقليّات المالكة» والتمركزية الإنسانية متحالفةً مع التمركزية الأوروبية، من الحالة التالية: إن غربياً أبيض ينتمي إلى الطبقة الوسطى يؤمن بأنه امتياز طبيعي له لا أن يدير شؤون العالم غير الأبيض وحسب، بل أن يمتلكه كذلك، لمجرد أن الأخير، تحديداً، ليس بالضبط إنسانياً تماماً بقدر ما «نحن» كذلك. ليس ثمة مَثَل أصْفَى من ذلك على الفكر المُفْرَغ من الإنسانية...» [٢٩].

فصورة هذا العربيّ الشّره جنسياً من منظور آسيا، أو ذاك البدويّ المتخلّف من منظور يزيد ولد الحاج أو مَنْ لا يرى في المرأة سوى طاهية ومنجبة وفاردة ساقين من منظور منار، أو ذلك البخيل السِّكير الشَّره للنساء من منظور آخرين، بكل ما تضجّ به مفردات تلك الصور من سلبيات يصعب إحصاؤها اجتمعت كلها في شخص العربي البائس، وحده دون غيره، هي نتاج وضعية المستعمَر Colonized اليائس الذي لا يرى في العالم إلا سوداويّته التي رسم حدودها بدقة مستعمِر ترك في

الإنسان والوطن والمكان آثاراً لن تُمحى، آثاراً نجد وجهاً آخر لها حين يكون المستعمِر داخل الوطن، أو فرداً من أفراده. هنالك يصبح الوجود كله منْفَى أو المنْفَى وجوداً: (ذاكرة الماء). هذا المستعمِر نفسه هو مَنْ قتل الشهيد الجزائري سي العربي الأخضر حين نادي «تحيا الجزائر، والموت للكولون والخونة» (ص: ١٠٥) فهَوَى «كشجرة صنوبر مهشَّمة داخل خضرة بين الغابات» (ص ١٠٥). وهو نفسه من احتلَّ جسد فلّة بوعناب «وقتل كل مواهب الجزائر [= العرب] ووضعها عبدة بين فخذيه لخدمة نزواته» (ص: ١٠٢). وهو ذاته من ترك صورته (أو خليفته في الأرض) مجسَّدة في أمثال يزيد ولد الحاج القائم بدور المستعمِر البطريركي والذّكَر الوحيد وسط ثلاثة إناث؛ إذ راح يسكن (أو يحتلّ) بيت سي العربي «ويطأ فراشه وامرأته ويدوس آثاره ويهين ذراريه» (ص ٢٧٤). وهو عينه من لم (ولن) يترك الوطن إلاّ وآثاره واضحة في مدنه وشوارعه ونسائه والناس أجمعين.

١ ـ ٦

تمثّل صورة «المطارَد» أو الشخص «الملفوظ» الذي لفظته مدينته خارج أسوارها مركزاً دلالياً (ومجازياً أيضاً) تعمل عليه روايات المنْفَى بطرائق متباينة، كما تنهض عليه كثير من الاستراتيچيات السردية في رواية بهاء طاهر (الحب في المنْفَى) بصفة خاصة. ففي فضاء المدينة (ن)، مدينة التجريد واللاتعيين كأنها نموذج لمدينة المنْفَى، يلتقي الأشتات جميعهم كلٌّ بإرثه الثقافي والاجتماعي والنفسي: الراوي الصحفي المثقل بهزائم ونوستالچيا المرحلة الناصرية في مصر، بريچيت شيفر بإرثها الأوروبي في نموذجه الإنساني، بيدرو إيبانيز الشيلي المطارَد أبداً والملعون الذي تطاله لعنات المنفى أينما ذهب أو حَطَّ طائره كأنه «أوديب» مقترف الكبيرة التي اهتزّ لها عرش آلهة المدينة «بولون»، ألبرت الغيني الذي لفظته مدينة الطاغية «ماسياس»، برنار الصحفي، إبراهيم المحلاوي، د. مولر، الأمير الخليجي حامد، يوسف المصري وزوجه إيلين، . . . إلخ

إن إلحاح الراوي ـ المتكلّم، والشخصيّة أيضاً، على صورة المطارَد أو المطرود، وترداد دوالّ النَّفْي والغربة والاغتراب في ثنايا الرواية، أمر يؤكّد تجذّر صورة المنْفِيّ (أو المنبوذ) في النفس والروح (ص ص: ٥، ٧، ٣٣، ٦٨، ١٠٢، ١١٦، ٢٠١، ٢٣٦، . . .)، رغم أنه يبقى منفى اختيارياً إلى حدّ ما بالنسبة إلى الراوي. لكنَّ الخطاب الروائي يشكّل تفصيلات صور المنْفِيّ على مدار النصّ كله، من خلال تضافر أربع صور سردية مختلفة: أولها صورة الراوي ـ المتكلّم المنْفِيّ اختياراً وقسراً في آن، والتي تتوزّع ملامحها عبر فصول الرواية كلها، تليها صورة بيدرو إيبانيز المطارَد الملعون من حيث هو الشخصية الرئيسية التي يتطابق الراوي مع وجهة نظرها فيتعاطف معه ويسرِّب إلينا من خلاله رؤيته للعالم وقضاياه الملحّة كأن بيدرو نصفه الآخر الأكثر حِدّة وجرأة في عالم المنْفَى الموحش والبارد، ثم

شخصية الشاعر الجاهلي طرفة بن العَبْد التي تتجلّى صفاتها بطريقة اختزالية ومكثّفة في أحد مونولوجات الراوي، وأخيراً شخصية ألبرت الغيني الذي أحبّته بريجيت وتزوجت منه قبل أن تتعرّف إلى الراوي.

إن قراءة كلية لهذه الشخصيات الأربع، بوصفها تمثيلاً ثقافياً لأربعة مقامات للمنفيين جمعهم فضاء المدينة (ن)، يمكن أن تكشف عن جوهر إشكالات «الحب في المنْفَى»، كما تكشف في الوقت نفسه عن طرائق المجاز التي تحيل إلى مرجعياتهم الثقافية وبيئاتهم المحلية ورؤية كل منهم وطنه البعيد من منظار المنْفَى «هنا والآن» في النمسا بعد أحداث بيروت في حقبة الثمانينيات. فمركبة المجاز التي يقودها الراوي تعتمد على تضافر صور المنفيين داخل الرواية لتتشكّل في النهاية صورة عالم المنْفَى الكبير، بما يمثّله كل واحد منهم من قيم ومواضعات ونوستالجيا وإرث ثقافي واجتماعي وتاريخي. فالراوي يتطابق ووضعية الشاعر البعير المعبَّد طرفة بن العبد الجاهلي (ت ٥٥٢م/ ٥٦٠/ ٥٦٤) صاحب المعلّقة الشهيرة.

فإفراد (أو نبذ) الشاعر طرفة من عشيرته لأنه قد عاقر الخمر ولازمها ملازمة العاشق معشوقه بما أودى بحياته في النهاية إلى الخروج على القبيلة التي تحاشته كما يتحاشى الصحيحُ الأجربَ شبيه بما حدث للراوي حين أرسلته (أو نفته وطردته على وجه الدقّة) الصحيفة المصرية التي كان يعمل بها إبّان حقبة الانفتاح السبعيني حتى بلغ ما بلغ في المشهد الأخير من الرواية كأنه موشك على الموت.

أما بيدرو إيبانيز سائق التاكسي، الشيلي الذي كان يعمل في العاصمة سانتياجو، فقد وضعته الظروف السيئة في مواجهة مباشرة مع قوات الأمن الوطني، فاتّهموه بالاشتراكية بعد أن قتلوا أخاه الطالب فريدي (أو ألفريد إيبانيز) لا لشيء إلا لأن «كابتيللو» قد ركب معه التاكسي بمحض الصدفة (ص ص: ١٥-١٩). والأمر نفسه يحدث بمحض الصدفة ذاتها مع ألبرت الغيني الذي أحبته بريجيت وتزوجت به وحملت منه، غير أن رفقاء مشتركين بينهما من النمساويين البيض تعرّضوا لهما ذات ليلة وأجهضوا بريجيت ممارسين بذلك فعلاً من أفعال العنصرية البيضاء، الأمر الذي دفع ألبرت في النهاية إلى معاقرة الخمر والإدمان مثلما فعل طرفة تماماً حتى إنه أذعن لاستبداد الطاغية الغيني الأول «ماسياس»، وأصبح واحداً من عيونه بالخارج بعد أن كان في مقدمة رافضي طغيانه واستبداده، فنبذه الجميع بعيراً معبَّداً.

هكذا، يوصف الجميع بأنهم مطرودون، فالراوي «طردته مدينته للغربة في الشمال» (ص: ٥)، والشاعر طرفة ـ من حيث هو تمثيل أو «قناع» للراوي ـ أُفْرِدَ إفراد البعير الأجرب (ص: ٦٧)،

وبيدرو لاجئ هارب من قوات الأمن الوطني ومن سجون التعذيب الشيلية (ص ص : ١٢-١٩)، وألبرت هارب من النظام في بلده ومطارد من حكم الطاغية ماسياس (ص : ١٠٤). لذلك، تتواتر صورة «الدنيا ـ الكلبة» التي يلحّ عليها السرد في أكثر من موضع لأنها نتاج صورة «المطارَد» :

«كانت هي تتابع باقتناع كامل ـ لماذا لا؟ لماذا يا صديقي؟ . . هل تستمتع بالفعل بهذه الدنيا الكلبة؟ ما الذي تريده منها؟» .

(ص : ٢٤٣).

«ابتعدتُ عن البوابة ولكن الزمجرة الوحشية كانت تتصاعد وتتصاعد، يجاريها نباح من القصور الأخرى. تعاونت كل كلاب الحي لطرد الغريب ولاحقني نباحها وأنا أهبط من طريق لأصعد في طريق آخر.

ها هو الأمر إذن. لا شيء غير نباح الكلاب. لن تصفّي حسابك مع الأمير، لن تصفّي الحساب مع الكلاب. لن تصفّيه مع الحجَّاب. نعم، يا صديقي أفهم أن يردَّني الحجَّاب ولكن ماذا عن الكلاب؟ لن تصفّي مع العالم أي حساب. كل شيء ينتهي» .

(ص ص : ٢٤٦-٢٤٧).

تتصل صورة «الكلاب»، في روايات المنْفَى، بتجليات عدّة، ترسم كلها معالم وطن منْفِيّ، ممسوخ، وطن أشبه بسجن كبير كما يقول راوي عبدالرحمن منيف في أغلب رواياته، فـ «شاطئ المتوسط الشرقي لا يلد إلا المسوخ والجِراء . . وأنت تنتظر الخيل والسيوف» (شرق المتوسط، ص : ١٠٠). ولأن راوي منيف يعيش في «عالم الكلاب» والنَّفْي الأبدي فإنه يخلق ـ حتى على مستوى اللاوعي ـ صورة للخيول، بتداعياتها التي تنهل من عالم الفروسية وتوهّج رغبة التحرّر والخلاص والجموح : «فالأفكار تتراكض في رأسه كأنها الخيول الجامحة» (المنبتّ، ص : ١٤٦)، أو : «تتراكض (. . .) مثل خيول مجنونة» (شرق المتوسط، ص : ٢١). وعندما تموت الأفكار بفعل برودة المنْفَى ووحشته تشعر الخيول بمشاعر الغربة والنَّفْي ذاتها، وتغدو «عيونها كامدة مليئة بالحزن والعذاب» حتى تموت معلنة عن موت الرمز نفسه، فلا خلاص : (المنبتّ، ص ص : ٢٣٦-٢٣٩، ٢٤٨، ٢٥٨). وفي مقابل موت الخيول، تكون حياة الكلاب وتكاثرها الدائم (المنبتّ، ص : ١٢٧). وفي مثل هذا العالم الموحش، تكون المدن مخذولة، خاسرة، «تشبه كلباً وضع ذيله بين رجليه» (الست ماري روز، ص : ٢٦)، حتى إن كلاً من «طوني» المتعصّب والأب إلياس برمزيته الدينية الزائفة يصف

الست ماري المناضلة بأنها «كلبة» يجب محوها والقضاء على أشباهها (ص ص : ٣٩، ٨٣).

أما سليم بركات فيُضفي على صورة «الكلب» دلالات إيجابية شتّى. ففي خلفية الأحداث من روايته (معسكرات الأبد)، ثمة كلبان «توسي» و«هرشة» إلى جوار الديكين «رش» و«بلك»، فضلاً عن هداهيد ودجاج وأوز وطيور، تقف كلها شاهداً على ما يحدث من إبادة للكُرْد منذ الأزل أسفل الهضبة. و إلى جوار هذه الطيور كلها، يقوم ذلك الشخص الغريب «حمّال الأمتعة والمفاتيح» بدوره المرصود له، إذ يشبه المهدي المنتظر الذي سيكون على يديه فتح باب خفيّ في هذ المنزل المحتمي بالأشجار ليخرج الكائن المختبئ في القبو من ظلامه الأبدي الذي يعلن معه عن خروج الكُرْد على صمتهم. هذا الغريب أو حمّال الأمتعة يوصف بالكلب (ص: ٧١)، ربما لصبره وتحمله وصمته. وإلى جوار المنزل ذاته، وحول هضبة القامشلي عينها تتناثر بيوت العمال والغجر «المتقابلة أو المتجاورة كأثداء الكلبة» (معسكرات الأبد، ص ص: ٨٦، ١٢١، ١٣٦، ١٧٢)، في إحالة ـ ولو على مستوى التحليل من منظور فرويدي ـ إلى البيت/ الرحم/ العود الأبدي.

ولا فارق كبيراً، في فضاء رواية (الحب في المنفى)، بين الراوي وألبرت وبيدرو، فالكلّ سواء. كما أن ما يجمع بين الراوي وألبرت من ناحية ثانية كونه ملوّناً مثله (أفريقيّاً) وذا دماء حارّة لا تحتمل أي شكل من أشكال التمييز العنصري: «ألستُ مثله ملوناً وأجنبياً وطريداً من بلدي؟ لا مكان لي هنا ولا هناك مثلما لم يكن له مكان...» (ص: ١١٧)، الأمر الذي يصل بينهما و«صورة الأفريقي الأسود» لدى المثقّف العربي القائمة على ثنائية «قبول/ استبعاد» [٣٠]. وهي صورة ترجع ظروف تأسيسها إلى الشعر الجاهلي، حيث «الشعراء السود» هم «غربان العرب» أو «الشعراء الأغربة» الذين لا يُعتمد منهم بين المبرزين إلا ثلاثة أو أربعة على رأسهم بالطبع عنترة بن شدّاد العبسي، ثم خفاف بن ندبة، وسليك بن السَّلَكة، وأبو عمير بن الحباب السّلمي، ولا تذهب كثرتهم إلى أبعد من سبعة. لقد كان أشد صور القبح هو السّواد الموروث عن الأمّ/ الأَمَة التي تقع في الدرجة (أو الدَّرَكة) الثالثة في السُّلَّم الاجتماعي بعد الحرائر والسّبية. هكذا، كان يقول عنترة:

ينادونني في السلم بابن زبيبة　　　وعند صِدام الخيل بابن الأطايب

وما يلفت النظر في رواي بهاء طاهر هو كون الراوي وألبرت أفريقيين، في حين أن بيدرو أمريكي لاتيني، كأن المحكوم عليهم بالنفي والطرد ـ في عالم «الحب في المنْفَى» ـ هم أبناء العالم الثالث وحدهم، أولئك الذين عانوا، ولا يزالون، مرار النَّفْي والتشرّد واللجوء والقمع وطبائع الاستبداد كافّة في عالم يضجّ بممارسات استعمارية غاشمة. ومع ذلك، فثمة تشبّث أخير للمنْفِيّ (أو المطرود) بصورة الوطن البعيد (المتخيَّل) الكائن هناك، حتى على مستوى لاوعي الصور السردية والوصفية

المتكرّرة والمهاجرة بين كتّاب المَنْفَى، فالمشار إليه غالباً من الصورة، أو «المرجع»، هو «الوطن»؛ فالجبل المستطيل المتعرّج الرّابض على ضفة النهر شبيه بـ «تمساح طويل الذيل» (ص: ٥)، والكلمات تتدافع على الألسنة مثل «شرنقة دودة عراها جنون الغزل» (ص: ٥)، وبريجيت شيفر تبدو في رقّتها «هشّة كفراشة» (ص: ٦٣)، وتناثر البيوت وسط الأشجار أشبه بـ «أهرامات متدرّجة» (ص: ٢٣).

إن المشبَّهات بها ـ وبخاصة عبارتا: «تمساح طويل الذيل» و«أهرامات متدرّجة»، وهما تشبيهان لا يصدران في الغالب إلا عن أفريقي أو مصري (فرعوني) ـ تحيل إلى فضاء الوطن، وتتحمَّل بعلامات الهوية الثقافية للمتكلّم (صاحب وجهة النظر السردية في التشبيه). ولا فارق جذرياً، في هذا السياق، بين أفريقية التشبيه (مثل تشبيه التمساح) أو مصريته (مثل تشبيه الأهرامات أو حتى تشبيه الشرنقة) أو العكس، فكلاهما يتكئ على الآخر، وكلاهما جزء من كل؛ إذ يرسمان معالم موقع جغرافي لوطن أفريقي نهري، ناسه ملوّنون كلون ألبرت الغيني ولون الراوي أيضاً القادمين من القارّة السوداء. وهم في الوقت نفسه متمرّدون وثائرون تمرّد بيدرو الشيلي وثورته. ودماء السود حارّة ومجتمعهم زراعي غالباً أو ساحلي، تتدافع الكلمات على شفاههم في سرعة كشرنقات الدود التي عراها جنون الغزل، وجمال المرأة يرتبط في مخيّلتهم بصور الفراشات الملوّنة في رقّتها وإيقاع طيرانها البطيء وتناسق ألوانها الخلاّب، كما أن جمال قدميها الرقيقتين في أثناء المشي تبدوان كجناحي حمامة بيضاء في خفّتهما ورقّتهما أثناء الطيران.

لا تنفصل، هنا، محلية مثل هذه الصور السردية والوصفية عن فكرة «المقاومة» التي أشرنا إليها مراراً، حين تحدثنا عن جدل الزمان/ المكان أو عن حدود النوع الأدبي وعلاقة كل منهما بالهوية. فالمنفيّون مطارَدون وهاربون من الوطن على مستوى الواقع الفعلي. لكنّ حقيقة الأمر ـ كما يكشف لاوعي الرواة الذي يتوارى خلف بعض المفردات والصور والرموز التي قد تفضح الوجه الحقيقي للمؤلف الضمني ـ أنهم يخشون الاندماج التام أو الذوبان في المجتمعات البديلة حفاظاً على ذاكرة ومخيّلة وهوية انتقلت معهم إلى بلاد المنفى؛ إذ هم كثيراً ما يستندون إلى استعارات وصور تشبيهية تتصل «بالطيور» ومرادفاتها في فعل رمزي سياسي يخلق فضاء مجازياً لعالم جديد جناحاه الحرية والعدل، وبما يومئ إلى رغبة هؤلاء الكتَّاب/ الطيور المهاجرة في العودة. وهم إذ يفعلون ذلك أشبه بـ «لاجئين» يلوذون بأوطان ومجتمعات متخيّلة رسمتها بدقة غريبة حدود ذاكراتهم القديمة التي تشكَّلت ملامحها في «الوطن» الكائن هناك.

١ ـ ٧

من البديهي ألاّ ينتج مجتمع الحصار، حيث المَنْفَى الداخلي، سوى «الحَذَر»، لا من حيث هو

أسلوب للتقيّة أو المراوغة فحسب، بل من حيث كونه ـ فوق ذلك ـ استراتيچية للتعايش ومقاومة «الآخر» الذي استبدل بصورة الوطن لدى أبنائه مجتمعاً بديلاً قُوامه «المراقبة والمعاقبة» ليُشبع طموحه الكولونيالي الذي أحال الوطن إمّا إلى سجن كبير أبناؤه طيور مهاجرة منبوذة، ليس لها في وطنها سوى أطلال دارسة وبعض من ذكري قديمة (شرق المتوسط، ص ص: ٢٢، ٤١، ١٠٩)، أو مجتمع متناحر أبناؤه قنّاصون «يتربّصون كالثعابين بانتظار طريدتهم» لو ألقيتَ إليهم «مليون عصفور» لينفِّسوا فيها عن غريزتهم للقتل ما شبعوا، ولسألوك عن نصيبهم من البشر: هل من مزيد؟ (الست ماري روز، ص ص: ٢٣، ٦٣، ٨٩، ٩٢). لذلك، سوف يحمل الصبيّ الصغير «الغريب» في رواية إبراهيم نصرالله (طيور الحَذَر) عبء مناهضة «الآخر» وتفكيك خطابه الإمبريالي وتعريته من داخله. وليست وسيلته في ذلك أن يمارس الحَذَر مع أصدقائه من رفقاء المخيَّم فحسب، بل مع أصدقائه من «طيور» المخيَّمات جميعاً، كأنه يراهن على الغد الآتي من أشبال الفلسطينيين الذين اندمجوا ـ في نهاية الرواية ـ في معسكرات للفدائيين جنباً إلى جنب أسراب من الطيور التي علّمها الصغير ابن مجتمع المخيَّم الضاغط ـ قبل أن يكون ابناً لعلي الحدّاد الفلسطيني البسيط وعائشة السمراء ـ كيف تصبح «طيور الحذر» بامتياز. وهي صورة تنهض على تمثيلات سابقة على رواية نصر الله، حيث «الهولندي الطائر» أو «طائر الحوم» عند حليم بركات، أو «الطائر الأسود» عند غسّان كنفاني، أو «البطّة البرية» عند جبرا، أو «النورس المهاجر» عند حيدر، أو «طائر البشروش» أو «الحجل» عند سليم بركات، أو غير ذلك من صور «الطائر المهاجر» التي ترسمها بدقّة روايات المَنْفَى الخارجي وبطرائق مجازية متباينة تباين الأزمنة والأمكنة والثقافات واللغات عند كتَّاب المَنْفَى.

والرواي بهذا المعني نص كِنائي يتكئ على منظور الصبي الصغير بكل محمولاته التقنية والأيديولوچية وبوصفه مركبة لمجازات الأنا التي تتخذ من بلاغة الأليجوريا مركبة لقول ما لا يُقال ومعبراً للإفصاح عما يسكت عنه الآخرون. ففي داخل مجتمع الحصار، يمثّل الصغيران حنّون والصبيّ «الغريب» معادلاً رمزياً للفلسطيني المنتظر، حيث تترقَّب فلسطين الشابة الجميلة فدائياً واعداً ومخلِّصاً منتظراً؛ لأن مدرّس الجغرافيا قال لهم ذات يوم:

> «للإنسان بيت واحد هو بيته.. ووطن واحد هو وطنه.. ورسم خارطة فلسطين كما لم يرسمها مُعَلّم من قبل على سبّورة.. وحين لم تتّسع السبّورة واصل الرسم على الحائط وبالطباشير الحمراء. وقال: انظروا كم هي طويلة وجميلة، واعتذر لكلّ من ضربهم».

[طيور الحذر، ص: ٢٣٩]

ولأن مجتمع الحصار منغلق على ذاته، معزول، ومنقسم إلى قطاعات متباعدة لا يفصلها في واقع الأمر سوى الحواجز الجغرافية التي اصطنعها المستعمِر، رغم وشائج القُرْبى الاجتماعية والتاريخية والثقافية، فإن نصّ (طيور الحذر) بوصفه أحد منتوجات «الحصار» نص يجترّ جغرافيته الخاصة وينهل من مفردات بيئته المحلّية، كأنه نصّ ـ وعالم في الوقت نفسه ـ قديمٌ مكتفٍ بذاته، ولا يفتقر إلى «آخر» حتى على مستوى مفردات الصور وأبنية المجازات: يقول الصبيّ عن أمه لحظة المخاض: «نظرة الرعب احتلّت عينيها، جعلتهما تبرقان كأعين الثعالب في الليل، كأعين الضباع» (ص: ٥). وتصفه أمه قائلة: «كيف يمكن أن تصف ذلك كله وأنت أصغر من فرخة ممعوطة؟» (ص: ٥). ويقول أهل المخيّم لأمه عندما كانت تسرق الأحجار من أمام بيوتهم لتحصِّن بيتها: «لم تُبْقي في أرضنا أية صرارة يا امرأة.. إنك تسرقينها كالنملة» (ص: ٧). ويحكي عن مريم قائلاً: «تسمَّرت هناك كوتد» (ص: ٢٨)، وعن أمه: «لم تعد تتقافز بين الخيام كالجِداء...» (ص: ٣٠).

اللافت للنظر حقّاً هو تعدّد المشبّهات بها في رواية نصر الله من حيوانات وطيور (ثعالب، فرخة، نملة، جداء، سلحفاة، بطّة، قطة، غراب، وحش،..) إلى نباتات (حنظل، قريص، شجرة، قرون المَوز، .) إلى أشياء أخرى كثيرة (طلقة، وتد، ثوب النّبي، النافورة، الريح، سحابة عمياء، ذكرى قديمة، ...). لكنَّ مثل هذا الحضور الجليّ لمفردات تتصل بالحيوانات والنباتات والطيور، في روايات المَنْفَى جميعها دون استثناء وبدرجات متباينة، بما يعكس ملامح عالم ريفي أو صحراوي ينتمي إليه الراوي والشخصيات، إنما يومئ ـ فضلاً عن كونه أحد نتاجات مجتمع محاصَر المرجع فيه هو صورة «الوطن» بكل مفرداتها ـ إلى نمط مبكّر من العلاقات والقيم لم ينفصل فيه الإنسان عن آثار تلك الوحدة الوثيقة والقديمة التي تصل الإنسان بباقي الكائنات في منظومة أو مملكة أشمل كانت الحيوانات فيها بالنسب إلى الإنسان «أسلافاً وإخوة» كما قال إرنست فيشر[٣١].

• ثانياً: المجاز والهويّة

٢ ـ ١

المجاز، بالنسبة إلى المنفيين كما تجسِّده مسروداتهم، هو أحد أشكال «التقيّة»؛ إذ يعني أن ما يقوله المَنْفِي بالفعل قد يكون مختلفاً عما يعنيه. وحين تسود أزمنة القمع، وتهيمن فضاءاتها، وتطول ليالي القهر والسجن ـ كما طالت ليالي شهرزاد فبلغت «ألف ليلة وليلة» ـ تكون الحاجة ضرورية إلى «بلاغة المقموعين» [٣٢] التي تحتمي بالمجاز والرمز وتلجأ إلى التورية والتمويه والمراوغة دون مباشرة، والتلميح دون تصريح. وإذا كان المفهوم الذي انتهت إليه البلاغة العربية قديماً هو «مطابقة الكلام

لمقتضي الحال مع فصاحته»، فإن الفهم المعاصر سوف يدفع بـ «مقتضى الحال» إلى مداه الأقصى ليصله بـ «ظواهر الحال» أو «المقام» الذي ينصرف بدوره إلى فكرة «المناسبة» بمعناها السياسي أو الاجتماعي أو الديني أو الأدبي ومن منظور تراتبي (هيراركي) يضع الناس والمفاهيم في طبقات: سادة/ عبيد، وجهاء/ سوقة، رسمي/ عاميّ، فصيح/ شعبي، مقيم/ منْفِيّ، . . . إلخ. وفي مقابل تلك البلاغة الرسمية السائدة كانت توجد دائماً بلاغة ـ أو «بلاغات» ـ هامشية مناقضة يُنتجها المقموعون من المحكومين فتعبّر عن مقتضيات أحوالهم وتستعين بحيل واستراتيجيات عدة (أشبه بما يفعله كتّاب المنْفَى وكاتباته) تقوم على «التعريض» و«التلطّف» و«التلميح» و«التورية»، وتنهض على تفجير طاقات المجاز بصفة عامة. ولا يملك المنفيّون، هنا، إزاء هذا الظرف القمعي الذي ساد مجتمعاتنا العربية من قديم سوى أن يقدّروا ـ دون إشارة وربما دون أن يسمع اللاّحق منهم بالسابق ـ وصايا لغوي قديم مثل ابن دُرَيد (ت ٣٢١هـ) الذي ألّف كتاباً كاملاً يحضّ فيه المُجْبَر والمضطهد على اتباع استراتيجية المجاز، أو وصايا بلاغيّ شيعي مثل ابن وَهْب (ت ٣٣٥هـ) وهو يحثّ قارئه على التقيّة ومجازات السلوك والفعل. عندئذ، لن يملك المرء شيئاً سوى التعاطف مع نبرة الخطاب الذي صاغه ابن وهب ما بين إيماء وتصريح: «التقيَّة التقيّة يا رفاق. كانوا مجازيّ السلوك مجازيّ الحرف. مجاز السلوك لا ينفصل عن مجاز الحرف، ومجاز الحرف ليس إلا مجازاً للسلوك» (٣٣).

لا ينفصل مغزى لجوء ابن وهب ـ ومن قبله ابن دريد أو غيرهما ـ إلى المجاز عن علّة لجوء كاتب المنْفَى المعاصر إليه. ففي المجاز ـ و«الصورة» بصفة عامة ـ «تقيّة» من أساليب القمع، كما أنَّ به عودةً ولو متخيَّلة إلى ما بقي من ذلك الوطن البعيد (٣٤)؛ إذ تصبح «الكلمة الشعرية استجابةً لمنْفَى الكلمة. إنها محاولة للعودة من المنْفَى. وعلي ذلك، فإنها تخزّن المعنى بالنسبة إلى العالم من خلال تمفصل تلك التمزّقات [أو الانقطاعات]» (٣٥). إن مَنْفى الوجود البشري هو منفى الكلمة أو منْفَى اللغة. و«لأن مكان المنفى هو اللغة، فإن الوجود البشري يأخذ طريقه نحو الاستجابة بأنه يجب على اللغة أن تتكلّم أكثر مما تستطيع أن تقول» (٣٦).

٢ ـ ٢

لا يمثّل إلحاح فكرة العودة بالنسبة إلى المنْفِيّ، ولو عبر مركبة المجاز، سوى لجوء إلى «هوية» تشكّلت ملامحها وتراكمت طبقاتها وعلاقاتها في ذلك المكان البعيد عن «هنا»، في الوطن الكائن «هناك». عندئذ، يلحّ على ذاكرة المنفيين دائماً هاجس العودة والبحث عن هويّاتهم التي نشأت من خلال مقارنة وجود الشيء وملاحظته في زمان ومكان متعينين (الوطن) مع الشيء نفسه عندما يكون موجوداً في زمان ومكان آخرين (المنْفَى). فـ «الهوية هي عين الماهية» كما كان يقول هيجل.

وما يكمن وراء هذه العلاقات الجدلية التي ينهض عليها هذا الكتاب (منْفَى/ سرد ، منْفَى/ خيال (مجاز) ، منْفَى/ هوى ، . . .) هو صوت المؤلّف الذي يبقى حضوره في كل الأحوال حضوراً بارزاً مستتراً في آن ، وفي كل مناسبة ، عندما يقترب من عقل إحدى شخصياته أو يبتعد عنها ، عندما يتطابق مع رؤيتها أو لا يتطابق معها ، عندما يغيّر من وجهة نظره السرديّة أو يثبّتها . إنه دائماً وأبداً يقبع في مكان ما خلف المشهد وعلى مسافة من شخصياته ، قد يقضم أظافره ـ كما كان واين بوث W. C. Booth يصفه ـ وهو يتابع الأحداث في لهفة . لكنه لا (ولن) يختفي أبداً . إن صورة ـ وثقافة وزمكان ـ المؤلف (الضمني تحديداً) حاضرة دوماً في النص عبر تقنيات وعلامات متناثرة هنا وهناك ، يمكن لمن يقصُصها (أي يتتبّع آثارها) رسم صورة افتراضية له [٣٧] . وهي صورة يسعى هذا الكتاب إلى تلمّس تضاريسها عبر مفهوم المجاز (أو الصورة البلاغية Figure) من حيث هو «فجوة بين علامة ومعنى ، وبوصفه فضاء داخلياً للغة . . . » [٣٨] . فالبلاغة ، أية بلاغة Rhetoric ، نظام من الأشكال أو الصور البلاغية Figures التي قد تكتسب شيوعاً من حيث الاستخدام ، لكنها لا يمكن أن تكون بسيطة بحال ؛ إذ إنها تحتوي على حضور وغياب في آن ، وبطريقة تزامنية [٣٩] .

تتجلّى علاقة المجاز بالهوية ـ كما تصوغها مرويّات المنْفَى العربية بعد عام ١٩٦٧ ـ فيما يسلكه رواة المنْفَى وشخصياته من أساليب وطرائق سردية مختلفة هي بمثابة استراتيجيات سردية تنهض على وعي المنفيين الخاص بمفهوم «الكتابة» و«الوجود» و«الوطن» و«الهوية» ، وغير ذلك من مفاهيم شتّى تؤكّد كلها فكرة جوهرية واحدة هي «لااستقرار الهوية» : (هوية الحصار في منْفَى الداخل ، أو هوية الشّتات والتّيه في منْفَى الخارج ، أو هوية الازدواج بين الداخل/ الخارج أو منْفَى الوجود) . وأول هذه الاستراتيجيات هو اللعب بتحوّلات الضمائر السردية (ما بين متكلّم وغائب ومخاطب ، مفرد وجمع ، . .) التي لا تخلو منها تقريباً رواية من روايات المنْفَى . لكنّ أبرز المرويّات في هذا الجانب نصّ كلام وليد مسعود الشفاهي الذي تركه مسجّلاً على شريط كاسيت عثر عليه أصدقاؤه في سيارته المهجورة بعد اختفائه في رواية جبرا (ص ص : ٢٦-٣٤) ، ومواضع عدّة في رواية حيدر (وليمة لأعشاب البحر) أبرزها فصلا «نشيد الموت» و«ظهور اللوياثان» [٤٠] ، ومواضع أخرى كثيرة في روايتي كل من بهاء طاهر[٤١] وإبراهيم نصر الله [٤٢] ونصّ مريد البرغوثي [٤٣] ، . . إلخ . وقد يفسّر شيوع هذه الظاهرة في كتابة المنْفَى فكرة «الازدواج» التي ينهض عليها وعي المنفيين وذاكرتهم على مستويي المكان والزمان (منْفَى/ وطن ، هنا ـ الآن/ هناك ـ حينذاك ، . . .) ، الأمر الذي يدعمه شيوع فكرة «المقارنة» أو «التداعي» عند رواة المنْفَى [٤٤] .

وثاني هذه الاستراتيجيات «المفارقة» (مفارقة التضاد Paradox أو مفارقة التهكّم والسخرية Iron)

التي تنتشر في ثنايا روايات المَنْفَى، ويمثّلها في أدقّ تجلياتها نصّ إميل حبيبي (الوقائع الغريبة . . .) الذي وصفناه في الفصل السابق بكونه نصّاً «هجيناً» فيه من «الهجنة» و«الذاتية» و«الهجائية» أشياء كثيرة حملها سعيد أبو النحس المتشائل الذي هو بمثابة «قناع» تَوارَى خلفه إميل حبيبي الذي أطلق لسانه وقلمه منتقداً الأوضاع المأساوية (والكوميدية أيضاً) التي يعانيها منفيّو الداخل منذ رحلة الشتات العربي ١٩٤٨ . ولا تختلف مفارقات المتشائل وسخريته عن مفارقات مهدي جواد ومهيار الباهلي في عالم «بونة» الجزائرية عند حيدر [٤٥]، أو مفارقات الصغير «الغريب» ابن مجتمع الحصار عند إبراهيم نصر الله [٤٦]، أو مفارقات الراوي وجانو إينين في رحلة الكُرْد التي تكاد تبلغ يوم القيامة عند سليم بركات [٤٧]، أو غيرهم، فالنتيجة واحدة مهما اختلفت المنافِي في المكان أو الزمان.

أما ثالث هذه الاستراتيجيات التي تصل المجاز بالهوية في كتابة المَنْفَى فهي «الصور المهاجرة» التي تتجاوز حدود الزمان والمكان وتجعل من مرويّات المَنْفَى الممتدة إلى ما قبل عام ١٩٤٨ مَتْناً سردياً كبيراً يحيل آخره إلى أوله دون انقطاع أو تصحيف أو تحريف: «الطائر المهاجر»، «الخريطة أو الخارطة»، «الضبع»، «الشجرة»، «الكلب أو الذئب»، «المدينة/ الأنثى، المدينة/ الذكر»، . . . إلخ. وليست هذه الصور وليدة مرويّات المَنْفَى العربية فحسب، بل هي صور تتعدّى حدود كتابة المَنْفَى العربية إلى نصوص أدبية مقاوِمة ومناهِضة للهيمنة بصفة عامة، نصوص تتصل بثقافة ما بعد الاستعمار كما سبق أن أشرنا في بعض المواضع. وهي ثقافة تقوم على علاقة هذا البلد المستعمَر أو ذاك بالقوة المستعمِرة وبصفة خاصة ذلك التعارض المحدَّد بين العاصمة والحدود الأوروبية:

> «إن هذه الاستعارات وغيرها مثل «الوالد ـ الطفل»، و«النهر ـ الرافد»، قد عملت على الإبقاء على الأدب الجديد في مكانه. كما أكّدت الاستعارات المتعلّقة بالنبات والوالد كلا من السنّ والخبرة والجذور والتقاليد، بل أكّدت أيضاً، وهو الأهمّ، الرابطة القائمة بين القِدَم والقيمة. . .» [٤٨].

والعلاقة وثيقة بين الصور المهاجرة وآداب ما بعد الكولونيالية، كما تقول إليكي بويمر في أكثر من موضع في كتابها [٤٩]. فالقابلية لانتقال الاستعارات التي شكّلتها المستعمَرات هي واحد من المفاتيح التي تميّز الخطاب الكولونيالي، فضلاً عن كونها تجعل من تناصّ كتاباتٍ أُنتجت تحت سيطرة المستعمَرة تناصّاً ممكناً، تطلق عليه بويمر اسم «الاستعارات المهاجرة travelling metaphors» التي «ربما يتم تبنّيها إبداعياً في سياقات جديدة في مسار هجراتها (. . .) التي لا تغيّر بشكل جوهري من مقصد الاستعارة التأويلي مهما سافرت أو ارتحلت» [٥٠].

٢ ـ ٣

ثمة وجه ثانٍ تطرحه روايات المَنْفَى العربية حول علاقة المجاز بالهوية هو «المقاومة عن طريق الصور» : مقاومةً الاستعمار أو الهيمنة أو المحو أو القمع ، ومقاومة كل أشكال الضغط والحصار . واللافت للنظر أن أغلب الصور (أو المجازات) التي تتردّد بين روايات المَنْفَى ، فيما ذكرناه آنفاً ، تنهض ـ في التحليل النهائي ـ على صور تشبيهية وكنائية أكثر من كونها تنهض على صور استعارية ، حتى إنَّ معظم ما ورد منها استعارياً إنما أقيم على «تشبيه بليغ» عدّه بعض البلاغيين العرب القدماء في باب التشبيه كما عدّه الآخرون في باب الاستعارة ؛ أي أنه غير متمكّن في باب الاستعارة تمكّناً خالصاً . ولعلّ اتّكاء أغلب الصور المجازية لمرويّات المَنْفَى على التشبيه أو الكناية في التحليل الجذري لها ، إنما يكشف (ويفضح أيضاً) قلق رواة المَنْفَى وشخصياته (ومن ورائهم : «المؤلف الضمني» أيضاً وربما المؤلّف الفعلي كذلك ، ودون وعي !) إزاء عالم ينهض على علاقات «الاستبدال أو الحَذْف» وتماهي الأشياء وذوبان الحدود وتلاشي الفروقات والتمايزات وصبغ العالم بصبغة واحدة ، في مقابل رغبة هؤلاء الرواة (والمؤلفين) أنفسهم في الحفاظ على تماسك الأشياء وعدم تلاشي الحدود والحفاظ أيضاً على تمايز الهويّات وعدم ممارسة الضغط على الأقليّات أو إزاحة المهمّشين من ثقافات أو مجتمعات (ربما تحت مسمَّى «العولمة» ، أو «الكوكبة» ، أو «القرية الكونية الواحدة» ، أو غيرها . . .) . فالمنفيّون هم أكثر البشر الذين عانوا ـ ولا يزالون ـ وطأة «الحذف» و«الاستبدال» و«التماهي» و«الإقصاء» وذوبان الهوية في عالم لا يزال يئنّ تحت ثقل أشكال إمبريالية شتّى . هكذا :

> «يتأتّى مأزق الاستعارة من أنها إذا كانت تحيل ، حسب بنائها ، إلى المستعار والمستعار له ، فإنها تفترض بطبيعتها اكتمال المستعار وأوليّته ، وذلك في مقابل نقص المستعار له ودونيّته . والملاحظ أن خطاب الاستعارة لا يعرف التفكير في هذا التعالي والدونية إلا عبر الإلغاء المزدوج للتاريخ ، وأعني تاريخه الخاص من جهة وتاريخ ما يستعيره من جهة أخرى ، حيث الاستعارة تنطوي بالضرورة على سعي الخطاب إلى التماهي مع ما يستعيره . وبالطبع ، فإنه لا يملك القدرة على هذا التماهي إلا عبر إلغائه لتاريخه الخاص . ومن جهة أخرى فإنه لا يقدر على أن يماهي هذا المستعار مع ذاته إلا بأن يتنكّر لتاريخ هذا المستعار أيضاً» (٥١) .

إذن ، فما يفعله كتّاب المَنْفَى ، باختصار ، هو أنهم يصدرون في إبداعهم عن «جماليات المقاومة» ،

سواء عن طريق توظيف تقنيات الزمن المختلفة التي أشرنا إليها من قبل، أو عن طريق التمرّد على حدود وتقاليد النّوع الأدبي، أو بواسطة طرائق تشكيل المجازات والصور التي ترسم في البنية العميقة لها ملامح عالم متمايزة حدوده، دون جَوْر أو تعدٍّ أو تزييف، وعبر لغة تناهض أشكال الزيف والإلغاء والطمس، لغة تنطلق من مفهوم «الإبداع بوصفه مقاومةً» لا يقودها المؤلف وحده بل يشاركه فيها القارئ والنصّ ذاته. ففي كل نصّ لمسة شخصية للمؤلف يمكن التعرّف عليها هنا أو هناك، عبر لمحة أو إشارة خاطفة، أو حتى لحظة صمت، أو استعارة ملوّنة تحيل إلى أمر ما، أو رمز دال، وكلها علامات تقيّم ـ بطريقة ضمنية ـ وضعاً أو ظَرْفاً ما، علامات يمكن لأي قارئ بصير أن يتعرّف على أنها قد افترضها مؤلف (٥٢). وفي عالم المنْفَى علينا أن نعيد ربط التجربة الإبداعية بالثقافة، فالنصوص ـ في مثل هذه الوضعية ـ ليست أشياء جمالية مكتملة بذاتها. إنها علامات وممارسات ثقافية، تفتقر دائماً إلى قراءة طباقية Contrapuntally توازن بين الذاتي والموضوعي قدر موازنتها بين الجمالي (طرائق السرد، أساليب النّوع، تشكيلات المجاز، . .) والثقافي (التاريخي، الجغرافي، الهوية، . .). إن نصّ المنْفَى الذي حاولنا قراءة بعض وجوهه، عبر مداخل هذا الكتاب المختلفة، نصّ أنتجه مُجْبَر ومُضْطَهَد دفعه مقتضى الحال إلى اتّباع استراتيچية المجاز التي تنهض على بلاغة «التلميح» و«التلطّف» و«التورية» وغير ذلك من أساليب كتابة المقموعين التي تنبئ عن أن «مجاز السلوك لا ينفصل عن مجاز الحرف، ومجاز الحرف ليس إلا مجازاً للسلوك».

هوامش الفصل الثالث

(١) انظر: .Michael Seidel: **Exile and Narrative...**, pp. ix, x

(٢) انظر: .Homi K. Bhabha: **Sings Taken Wounders**, p. 32 ضمن كتاب:

The post-Colonial Studies Reader.

(٣) انظر: .Michael Seidel: **Exile and Narrative...**, p. xx

(٤) انظر: .Homi K. Bhabha: **Nation and Narration**, p. 296

(٥) انظر: .Homi K. Bhabha: **Nation and Narration**, p. 316

(٦) سوزان باسنيت، الأدب المقارن: مقدمة نقدية، ترجمة: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ص ٧-٨.

(٧) يمكن أن تُعدّ دراسة «صورة الآخر» في الرواية مبحثاً من مباحث الأدب المقارن التي تندرج تحت عنوان «الهويات المقارنة في عالم ما بعد الاستعمار» انظر: سوزان باسنيت: الأدب المقارن ـ مقدمة نقدية، ص ص: ٨١-١٠٤.

(٨) العبارة لشال Shasles ـ أحد رواد الأدب المقارن ـ الذي استطاع أن يلخّص مطامح «الأدب الأجنبي المقارن»، في عبارة افتتح بها خطبته في باريس، في ١٧ يناير عام ١٨٣٥. وقد اقترح شال عدم فصل تاريخ الأدب عن تاريخ الفلسفة وعن السياسة، وكان يطمح إلى أن يرسم تاريخ الفكر، ويظهر «الشعوب مؤثِّرة ومتأثرة ببعضها البعض».

انظر: كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، ص٣٤.

(٩) انظر: .Keith Green and Jill Lebihan: Critical Theory and Practice, p. 293

(١٠) أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، ص٥٦.

(١١) كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ص ١٩٦.

(١٢) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) نفسه، ص ١٩٧.

(١٤) كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ص ٢٠٤.

(١٥) نفسه، ص ٣٦٥. وثمة تشابه واضح، هنا ـ وكما ذكرنا من قبل في المدخل النظري ـ بين توجّهات كل من الدراسات الثقافية في تسعينيات القرن العشرين والأدب المقارن في القرن التاسع عشر، فكلاهما دراسة في حقل المعرفة البينية تلاحق عالماً يتسم إيقاعه بالتسارع والتحول، كتحول النوع الروائي نفسه الذي نعيش زمنه الآن فيما يُسمَّى بـ «زمن الرواية»، وتكون فيه الأفكار حول الرواية والثقافة واللغة والأمة والتاريخ والهوية والزمان والمكان

والجنس في حالة تغيّر مستمر. في هذا السياق ترتبط «صورة الآخر في الرواية» بثقافة ما بعد الاستعمار، حيث يقع في هذه الدائرة عدد من الروائيين والأدباء المنتمين إلى ثقافات شتّى، وتجمعهم موضوعات مشتركة مثل فكرة المنفى والانتماء واللا انتماء، وإشكالات اللغة والهوية القومية، وإشكالات ازدواج الهوية، . . . ونقاط أخرى كثيرة تجمع بينهم.

(١٦) انظر ملحق التشبيهات في نهاية الكتاب.

(١٧) تتضمن وجهة نظر أبي الخيزران وحدها ١١ تشبيهاً من مجموع ٢٧ تشبيهاً.

(١٨) تُشبَّه ماري روز مثلاً بالعصفور في مقابل تشبيه الآخرين بالصيادين، نقرأ «كعصفور يطير وحيداً سقطت ماري روز. أسقطها الصيادون الواقفون بالمرصاد».

(١٩) فريال غزول: شهادة الست ماري روز، مقدّمة الرواية، ص: ١٣.

(٢٠) المقصود بـ «الريح الجنوبية» هي الرياح القادمة من فلسطين وطن رمزي؛ إذ تقع ـ من الجهة الجغرافية ـ جنوب لبنان تماماً حيث يعيش رمزي صفدي ويعمل. لذلك، فإن عبارة «ريح الجنوب» كناية عن الوطن المفقود الذي يتطلّع رمزي دائماً إلى استرداده أو استرداد الوطن له. و«ريح الجنوب»، هنا، تعارض «ريح الشمال» التي أشرنا إليها من قبل، معارضة الجنوب للشمال جغرافياً فحسب. لكنها تستدعي في الوقت نفسه تعارضات مشابهة في سياقات أخرى عِدّة: إثنية (العرب والأوروبيين) وثقافية (الأنا والآخر) وتاريخية (جنوب المتوسط وشماله) . . . إلخ.

(٢١) «الضّبْع» ـ كما يقول صاحب (اللسان) ـ وسط العضد بلحمه للإنسان وغيره، أو العضد كلها، أو الإبط. وضبعت الخيل: كضَبَحَت. وضبع القوم للصلح: مالوا إليه وأرادوه. و«الضَّبَعُ» (بالتحريك): شدّة شهوة الفحلِ الناقةَ والضَّبْع والضَّبُع: ضرب من السِّباع، أنثى، ويقال أيضاً للذكر. والضّبُع: السَّنَة الشديدة المهلكة المجدبة. ومنه قول عباس بن مرداس:

أبا خُرَاشةَ أمّا أنتَ ذا نَفَرٍ　　　فإنّ قومي لم تأكلْهُمُ الضَّبُعُ

وهو في الأصل الحيوان المعروف، والعرب تُكني به عن سَنَة الجدب. والضَّبُع: الشرّ. وفي نوادر الأعراب: حمار مضبوع ومخنوق ومذؤوب أي بها خناقة وذئبة، وهما داءان. وكان يُقال عن الضِّباع إن أنثاها تحيض، وكانت لها عِدّة صفات سحرية وارتباطات غريبة بالإنسان. وقد يكون دالاً في هذا السياق ذكر تلك العبارة التي تجري مجري المثل الشعبي: «سبع ولاّ ضبع». وتقال لمن يتلهّف نبأ القادم من إنجاز أمر من الأمور، فإذا أصاب قيل: «سبع»، وإن أخفق أو جَبُن وتخاذل قيل «ضَبْع». انظر:

ـ ابن منظور: لسان العرب، مادة «ضَبَعَ»، جـ٨، ص ص: ١٦–١٨.

ـ روبرتسن سميث: محاضرات في ديانة الساميين، ص ص: ١٤٦–١٤٧.

(٢٢) اللفظ الفصيح قرط الجارية : أي ألبسها القرط ، لكن المعنى العامّي : قطعها أو أكلها . والثاني أولى لأنه أقرب إلى الرغبة الجنسية التي دفعت الضبع إلى قرط العروس بعد اختطافها .

(٢٣) «الحقل» ـ كما يقول صاحب (اللسان) ـ هو الموضع الطيّب الذي يُزرع فيه ، أو الموضع البِكر الذي لم يُزرع فيه قط . وهو الروضة . و«الحَقْلة» و«الحِقْلة» : ماء صافٍ في الحوض ولا ترى أرضه من ورائه . و«الحوقلة» : الإعياء والضعف . وحوقل الرجل : إذا فتر عن النكاح ، أو هو من لا يقدر على مجامعة النساء لكِبَر وضعف . و«الحوقل» ذَكَر الرجل . انظر : لسان العرب ، مادة «حقل» ، جـ٣ ، ص ص : ٢٦٢-٢٦٤ .

(٢٤) بدأت قصة الجدار الفاصل الذي شرع الإسرائيليون في بنائه بارتفاع ثمانية أمتار في السادس عشر من شهر يونيو (حزيران!) من العام ٢٠٠٢ ، بعد فشلهم في عملية السور الواقي التي كانت قد شنَّتها إسرائيل على الأراضي الفلسطينية بحجة ضرب البنية التحتية للمقاومة التي وجّهت عدة ضربات فدائية في العمق الإسرائيلي بعد انتهاء العملية . وعلى الرغم من أن الحكومة الإسرائيلية لم تعلن عن قرارها إقامة جدار أمني فاصل على طول الخط الأخضر إلا في منتصف عام ٢٠٠٢ ، فإن الحقائق على الأرض تبيّن أن التحضير لإقامة هذا الجدار بدأت منذ العام الأول لتسلم آرييل شارون السلطة . وتضمّ المرحلة الأولى من هذا الجدار ـ الذي يصادر مئات الدونمات من الأراضي الفلسطينية القريبة من المستوطنات والمحاذية للخط الأخضر ـ ١١٠كم تمتد من قرية سالم قرب مدينة جنين في الشمال وحتى قرية كفر قاسم في المثلث الجنوبي ، كما تشمل هذه المرحلة أيضاً إقامة سياج حول مدينة القدس . والمرحلة الثانية بطول ٢٦٠كم . وتبلغ تكلفة الكيلومتر الواحد من هذا الجدار مليون «شيكل» . وللجدار جذور قديمة ومرويّات عدّة ترجع إلى عام ١٩٩٤ . انظر :

http://www.plofm.com/index.htm

(٢٥) يستدعي الوصف قوله تعالى في وصف مريم : «فحملته فانتبذت به مكاناً قصيّا» [مريم ، آية : ٢٢] .

(٢٦) يستدعي الوصف أيضاً قوله تعالى واصفاً نبيّه موسى ومخبراً عنه : «وما تلك بيمينك يا موسى في قال هي عصاي أتوكّأ عليها وأهشّ بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى» [طه ، آية : ١٧-١٨] .

(٢٧) من اللافت تمثّل سعيد شعر الشعراء الصعاليك مثل تأبط شرّاً والسُّلَيْك بن السلكة ، وبوصفهما نموذجين لشعراء المنافِي قديماً (ص ص : ٩٦ ، ١٣٧) . وهل «الصعاليك» إلاّ منْفيّون؟!

(٢٨) لاحظ أن توجّه وليد مسعود نحو الجنوب في رحلة العودة ، أما «الهجرة» فإلى الشمال غالباً .

(٢٩) إدوارد سعيد : الاستشراق ـ المعرفة ، السلطة ، الإنشاء ، نقله إلى العربية : كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ـ لبنان ، ط٤ ، ١٩٩٥ ، ص : ١٣١ .

(٣٠) حلمي شعراوي : صورة الأفريقي لدى المثقَّف العربي : محاولة تخطيطية لدراسة «ثنائية قبول/ استبعاد» ، ضمن كتاب (صورة الآخر : العربي ناظراً ومنظوراً إليه) ، تحرير : الطاهر لبيب ، مركز دراسات الوحدة العربية ـ الجمعية

العربية لعلم الاجتماع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص ص: ٢٣٧-٢٣٨.

(٣١) إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص: ٢١٢. والفكرة نفسها وردت في كتاب: حسين حمودة: الرواية والمدينة...، ص ص: ٣٣٤-٣٣٥.

(٣٢) عن «وجوه القمع» و«أساليب التقيّة» و«سياسة البلاغة»، انظر: جابر عصفور: بلاغة المقموعين، ألف (مجلة البلاغة المقارنة)، العدد الثاني عشر، ١٩٩٢، ص ص: ١٤، ٢٠، ٢٧.

(٣٣) هذا الاقتباس نقلاً عن: طارق النعمان: مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٩.

(٣٤) عن علاقة المجاز بالمنْفَى، وارتباطهما معاً بجوهر فكرة «العودة»، يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش في واحدة من مقالاته (أم شعره المنثور!): «لا أحد يعود. لا أحد يعود تماماً إلى مَنْ كانه أو ما كان فيه. لا أحد يعود إلا جماعةً أو مجازاً. ومجازاً عدنا (...). الوطن قد هاجر، فلم نكد نعرف هل نحن هنا أم هناك؟ وها نحن قادمون على الافتتان بحقيقة واحدة: مازال المكان في مكانه». انظر: محمود درويش: المكان في مكانه، الكرمل، عدد ٥٠، شتاء ١٩٩٧، ص: ٢٤٣. والفكرة نفسها ترد في مقال آخر له بعنوان: المنفى المتدرّج، الكرمل، عدد ٦٠، صيف ١٩٩٩، ص ص: ٢٣١-٢٣٥.

(٣٥) انظر: David Patterson: **Exile: The Sense of Aliénation...**, p. 152.

(٣٦) انظر: **Op. cit.**, p. 190.

(٣٧) انظر: Wayne C. Booth: **The Rhetoric of Fiction**, pp. 86, 116.

(٣٨) انظر: Gerard Genette: **Figures of Literary Discourse**, p. 49.

(٣٩) انظر: Gerard Genette: **Figures of Literary Discourse**, pp. 48, 50.

(٤٠) وليمة لأعشاب البحر، ص ص: ٥٢، ٦٩، ٧٠، ٨٤، ١٦٩، ١٨٦، ٢٣٦، ٢٤٢، ٢٧٤، ٣٨٦، ٤٢٤.

(٤١) الحب في المنفى، ص ص: ٦٤، ١٤٢، ١٦٢، ١٧١، ١٧٢، ٢٠١، ٢٠٢.

(٤٢) طيور الحذر، ص ص: ٧، ١٩، ٢٢، ٣١٨.

(٤٣) رأيت رام الله، ص ص: ٨٧، ١٠١، ١٥١.

(٤٤) انظر: (الحب في المنفى)، ص ص: ٤٢، ٨٣، ١٨٠، (طيور الحذر)، ص: ٨٠، (رأيت رام الله)، ص ص: ٢٢، ٨٥.

(٤٥) وليمة لأعشاب البحر، ص ص: ٢٨٠، ٢٩٨، ٤١٦.

(٤٦) طيور الحذر، ص ص: ٨، ١٠، ١٣، ١٤١، ٢٥٨.

(٤٧) عبور البشروش، ص ص: ١٩٥، ٢٣٤.

(٤٨) انظر: B. Ashcroft (and Others): **The Empire Writes back**, p. 16.

(٤٩) انظر: Elleke Boehmer: **Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors**, pp. 14, 15, 45, 52.

(٥٠) انظر: **Op. cit**, p. 54.

(٥١) علي مبروك: من الاستعارة إلى الاستعادة: الإسلام والحداثة عند فضل الرحمن، مجلة «ألف»، العدد الثامن عشر، ١٩٩٨، ص: ١٦٧.

(٥٢) انظر: Wayne C. Booth: **The Rhetoric of Fiction**, pp. 18-19.

المصادر والمراجع

• الكتب المقدَّسة :

ـ الكتاب المقدَّس (أي كُتُب العهد القديم والعهد الجديد) .

ـ القرآن الكريم .

• المعاجم والقواميس :

باللغة العربية (أحادية اللغة):

ـ إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ .

ـ ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن عليّ) : لسان العرب ، تحقيق : أمين عبدالوهّاب ، ومحمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٧ .

ـ الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٢ .

ـ مراد وهبة : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٩ .

ـ معجم ألفاظ القرآن الكريم ، (في ستة أجزاء) ـ مجمع اللغة العربية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

ـ المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٨٣ .

ـ المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، طبعة مصوَّرة (د . ت) .

قواميس ثنائية اللغة :

ـ ربحي كمال : المعجم الحديث (عبري ـ عربي) ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٥ .

ـ سهيل إدريس : المنهل الوسيط (قاموس فرنسي ـ عربي) ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثامنة ، ٢٠٠١ .

ـ عبد المنعم الحفني : معجم لاتيني عربي ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

ـ قاموس سجيف (عبري ـ عربي)، دار شوكن للنشر، أورشليم وتل أبيب، ط٣، ١٩٩٠ .
ـ مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب : إنكليزي ـ فرنسي ـ عربي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤ .
ـ منير البعلبكي : المورد الأساسي (قاموس إنكليزي ـ عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة والثلاثون، ٢٠٠٢ .

• أولا : المصادر :

(أ) مصادر أساسية (روايات) :

ـ إبراهيم نصر الله: طيور الحذر، آفاق الكتابة، عدد٣٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩ .
ـ إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد ٥٩٣، مايو ١٩٩٨ .
ـ بهاء طاهر: الحب في المنفى، روايات الهلال ـ دار الهلال، القاهرة، العدد ٥٥٩، يوليو ١٩٩٥ .
ـ جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٠ .
ـ حليم بركات: عودة الطائر إلى البحر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٩ .
ـ حنّا مينة: الثلج يأتي من النافذة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٢ .
ـ حيدر حيدر: وليمة لأعشاب البحر، آفاق الكتابة، عدد ٣٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ .
ـ سليم بركات: معسكرات الأبد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٣ .
ـ . . . . : الفلكيّون في ثلاثاء الموت ـ «عبور البشروش»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤ .
ـ عبد الرحمن منيف: شرق المتوسّط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٩١ .
ـ . . . . : المنبت، الجزء الرابع من خماسية (مدن الملح)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ط١، ١٩٨٩ .
ـ . . . . : هنا . . الآن «أو شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) ـ المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع (المغرب)، الطبعة الرابعة، ٢٠٠١ .
ـ غسّان كنفاني: رجال في الشمس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع ـ مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٩ .
ـ مريد البرغوثي: رأيت رام الله، آفاق عربية، عدد ٥٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، مايو ٢٠٠٠ .
ـ واسيني الأعرج: ذاكرة الماء ـ محنة الجنون العاري، منشورات الجمل، كولونيا ـ ألمانيا، ط١، ١٩٩٧ .

(ب) مصادر ثانوية (روايات ونصوص) :

١. باللغة العربية :

- إبراهيم الدرغوثي : الدراويش يعودون إلى المنفى، دار سحر للنشر، تونس، ط٢، ١٩٩٨ .
- أبو المعاطي أبو النجا : العودة إلى المنفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٩ .
- أحمد إبراهيم الفقيه : الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة)، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧ .
- إدريس علي : النّوبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢ .
- جبرا إبراهيم جبرا : الغرف الأخرى، مختارات فصول، عدد ٥٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو ١٩٨٨ .
- جبرا إبراهيم جبرا و عبد الرحمن منيف : عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٢ .
- جميل عطية إبراهيم : والبحر ليس بملآن، مختارات فصول، عدد ١١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥ .
- حسونة المصباحي : وداعاً روزالي، منشورات الجمل، كولونيا - ألمانيا، ط١، ٢٠٠١ .
- حليم بركات : طائر الحوم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨ .
- حيدر حيدر : الزمن الموحش : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩ .
- سامي النصراوي : الصعود إلى المنفى، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٨٨ .
- سحر خليفة : الصبّار، منشورات دار الآداب، بيروت، (د.ت) .
- سعدي يوسف : مثلث الدائرة، منشورات المدى - ١، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤ / ٢٠٠٠ .
- الطيّب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ١٩٦٧ .
- عبد الرحمن منيف : الأشجار واغتيال مرزوق، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣ .
- عبد الله العروي : الغربة واليتيم، (روايتان)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣ .
- غائب طعمة فرمان : آلام السيد معروف، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢ .
- غالب هلسا : الخماسين، آفاق الكتابة، عدد ١٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨ .
- فيصل حوراني : سمك اللُجّة، دار الثقافة الجديدة بالتعاون مع الدائرة الثقافية - منظمة التحرير الفلسطينية، طبعة خاصة بالقاهرة ١٩٩٩ .
- فيصل عبد الحسن : عراقيون أجناب، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩ .

ـ مهدي حيدر : عالم صدّام حسين، منشورات الجمل، كولونيا ـ ألمانيا، ط١، ط٢، ط٣، ٢٠٠٣ .
ـ واسيني الأعرج : ألم الكتابة عن أحزان المنفى : لوحات قصصية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، (نيسان) أبريل ١٩٨٠ .
ـ يحيى يخلف : نشيد الحياة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠ .
ـ يوسف جوهر : أمّهات في المنفى، مؤلفات يوسف جوهر ـ٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ .

٢ـ مترجمة إلى العربية :

ـ إتيل عدنان : الست ماري روز، ترجمة : جيروم شاهين، تقديم : فريال غزول، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠ .
ـ ديفيد معلوف : حياة متخيّلة : أوفيد في المنفى، ترجمة : سعدي يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا ـ لبنان، ط٢، ١٩٩٨ .
ـ مالك حدّاد : سأهبك غزالة، ترجمة : صالح القرمادي، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٨ .
ـ . . . . : ليس في رصيف الأزهار من يجيب، ترجمة : ذوقان قرقوط، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ .
ـ محمد ديب : الدار الكبيرة، الحريق، النول (ثلاثية)، ترجمة : سامي الدروبي، روايات الهلال، دار الهلال ـ القاهرة، أكتوبر ـ نوفمبر ـ دبسمبر ١٩٧٠ .
ـ . . . . : صيف أفريقي، ترجمة : جورج سالم ـ عبد المسيح بربار، مراجعة : بدر الدين قاسم، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠ .
ـ نور الدين فرّاح : خرائط، ترجمة : سعدي يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١ .

٣ـ باللغة الإنجليزية :

Khatibi, Abdelkebir; **Love in Two Languages**, Translated by Richard Howard, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990.

Adnan, Etel; **The spring flowers own, The Manifestations of The Voyage**, Sausalito, California The post-Apolo Press, 1990.

Mahjoub, Jamal; **Wings of Dust**, Heinmann, 1994.

Djebar, Asia; **So Vast The Prison**, Translated by Betsy Wing, Seven Stories Press, New

York, Toronto, London, 1995.

• ثانيا : المراجع العربية :

ـ أبو حيَّان التوحيدي : الإشارات الإلهية ، تحقيق : عبد الرحمن بدوي ، سلسلة الذخائر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، فبراير ١٩٩٦ .

ـ أحمد جاسم الحميدي : البطل الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف ، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٧ .

ـ أحمد درويش : الأدب المقارن ـ النظرية والتطبيق ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

ـ أحمد الشيخ : من نقد الاستشراق إلى نقد الاستغراب : حوار الاستشراق ، المركز العربي للدراسات الغربية ـ القاهرة ، الطبعة الأولى ، يناير ١٩٩٩ .

ـ . . . . : من نقد الاستشراق إلى نقد الاستغراب : المثقفون العرب والغرب ، المركز العربي للدراسات الغربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، يناير ٢٠٠٠ .

ـ أحمد شمس الدين الحجّاجي : الأسطورة في الأدب العربي ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، أغسطس ، ١٩٨٣ .

ـ . . . . : النبوءة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية ، مكتبة الدراسات الشعبية ـ ٥٧ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط٢ ، أغسطس ٢٠٠١ .

ـ أحمد محمد عطية : أصوات جديدة في الرواية العربية ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

ـ أحمد النعمان : غائب طعمة فرمان : أدب المنفى والحنين إلى الوطن .

ـ أمينة رشيد : تشظّي الزمن في الرواية الحديثة ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ .

ـ بو علي ياسين ونبيل سليمان : الأدب و الإديولوجيا في سورية (١٩٦٧ـ ١٩٧٣) ، دار الحوار ، سورية ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٥ .

ـ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

ـ . . . . : آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

ـ . . . . : نظريات معاصرة ، مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

ـ . . . . : زمن الرواية ، مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

ـ . . . . : ضد التعصب ، مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

ـ حسين حمّودة: الرواية والمدينة : نماذج من كتّاب الستينيات في مصر ، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، سبتمبر ٢٠٠٠ .
ـ حمدي السكّوت : الرواية العربية الحديثة : ببليوجرافيا ومدخل نقدي (١٨٦٥ ـ ١٩٩٥) ، طبعة تجريبية استطلاعية محدودة ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ١٩٩٨ .
ـ حميد لحمداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، دراسات سيميائية أدبية لسانية ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .
ـ . . . . : النقد التاريخي في الأدب : رؤية جديدة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
ـ . . . . : القراءة وتوليد الدلالة : تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ المغرب ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ .
ـ حيدر حيدر : أوراق المنفى : شهادات عن أحوال زماننا ، دار أمواج للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣ .
ـ خيري دومة : تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠ ـ ١٩٩٠) ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
ـ الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الفكر ، بيروت ، (د. ت) .
ـ زهير شليبة : غائب طعمة فرمان ، دراسة مقارنة في الرواية العراقية ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ١٩٧٦ .
ـ الزواوي بغورة : مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .
ـ زينات البيطار : الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ١٥٧ ، يناير ١٩٩٢ .
ـ سعدي يوسف : في الأدب الإفريقي المعاصر : (دراسة ونصوص) ، دار الهمذاني للطباعة والنشر ـ جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ .
ـ سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ .
ـ سمر روحي الفيصل : الرواية السورية و الحرب ، المنشأة العامة للنشر و التوزيع والإعلان ، طرابلس ، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤ .
ـ . . . . : تجربة الرواية السورية ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، سوريا ، ١٩٨٥ .
ـ سيد البحراوي : علم اجتماع الأدب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ .
ـ . . . . : محتوى الشكل في الرواية العربية ـ النصوص المصرية الأولى ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
ـ سيد حامد النسّاج : بانوراما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٠ .
ـ سيزا قاسم : القارئ والنصّ ـ العلامة والدلالة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .

ـ شاكر عبد الحميد : الفكاهة والضحك : رؤية جديدة ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ، العدد ٢٨٩ ، يناير ٢٠٠٣ .

ـ شحات محمد عبد المجيد : بلاغة الراوي : طرائق السرد في روايات محمد البساطي ، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، عدد ١١١ ، أكتوبر ٢٠٠٠ .

ـ شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

ـ . . . . : الرحلة في الأدب العربي ، التجنس ، آليات الكتابة ، خطاب المتخيل ، كتابات نقدية ، عدد ١٢١ ، الهيئة العامة للقصور الثقافة ، إبريل ٢٠٠٢ .

ـ شكري محمد عيّاد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ، عدد ١٧٧ ، سبتمبر ١٩٩٣ .

ـ صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، دار شرقيات ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧ .

ـ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ، أغسطس ١٩٩٢ .

ـ . . . . : أساليب السرد في الرواية العربية ، كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، يناير ١٩٩٥ .

ـ . . . . : صورة الآخر : العربي ناظراً ومنظوراً إليه ، (مجموعة من الباحثين) ، تحرير : الطاهر لبيب ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الجمعية العربية لعلم الاجتماع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، أغسطس ١٩٩٩ .

ـ طارق النعمان : مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ .

ـ طه حسين : المعذّبون في الأرض ، دار المعارف ، القاهرة ، سلسلة « اقرأ » ، ١٩٥٦ .

ـ عبد الرحمن منيف : الكاتب والمنفى : هموم وآفاق الرواية العربية ، تحرير وتقديم : محمد دكروب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٤ .

ـ عبد العزيز العيّادي : ميشال فوكو : المعرفة والسلطة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ .

ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، قرأه وعلّق عليه : أبو فهر (محمود محمد شاكر) ، دار المدني بجدّة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١ .

ـ . . . . : دلائل الإعجاز ، قرأه وعلّق عليه : أبو فهر (محمود محمد شاكر) ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩ .

ـ عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ـ١٩٣٨) ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٣ .

ـ . . . . : الرؤية والأداة : نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤ .

ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ديسمبر ١٩٩٨ .

ـ عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٧ .

ـ عبده عبّود: الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، اتحاد الكتّاب العرب ـ دمشق ، ١٩٩٩ .

ـ عدنان بن ذريل: اللغة والبلاغة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩١ .

ـ فاطمة موسى: في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢ .

ـ فخري صالح: أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠ .

ـ فريال جبّوري غزّول، وآخرون: الفلسطينيون والأدب المقارن، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أبريل ٢٠٠٠ .

ـ ماري تريز عبد المسيح: قراءة الأدب عبر الثقافات، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس ١٩٩٧ .

ـ . . . . : التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢ .

ـ محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية بين النشأة والتحول، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ .

ـ محمد بدوي: الرواية الحديثة في مصر (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ .

ـ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٨ .

ـ محمود أمين العالم: أربعون عاماً من النقد التطبيقي : البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ .

ـ مراد كاسوحة: المَنْفَى السياسي في الرواية العربية (حيدر حيدر ـ حنّا مينة)، دار الحصاد، دمشق، ٢٠٠٠ .

ـ مصطفى عبد الغني: الاتجاة القومي في الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، أغسطس ١٩٩٤ .

ـ مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، يناير ١٩٩٥ .

ـ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ردمك، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط١، ١٩٩٥ .

ـ ياسين النصير : الاستهلال ـ فن البدايات في النص الأدبي ، كتابات نقدية ، عدد ٥٧ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، يونيو ١٩٩٨ .

ـ يمنى العيد : الراوي : الموقع والشكل ، بحث في السرد الروائي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ .

ـ . . . . : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠ .

• ثالثا : المراجع المترجمة إلى العربية :

ـ آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم : لويس عوض ، دار المعارف ، القاهرة ، (د . ت) .

ـ إدوارد سعيد : الاستشراق : المعرفة ، السلطة ، الإنشاء ، نقله إلى العربية : كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٥ .

ـ . . . . : تعقيبات على الاستشراق ، ترجمة وتحرير : صبحي حديدي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٦ .

ـ . . . . : الثقافة والإمبريالية ، نقله إلى العربية وقدَّم له : كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧ .

ـ . . . . : صور المثقف (محاضرات ريث سنة ١٩٩٣) ، نقله الى العربية : غسّان غصن ، راجعته : منى أنيس ، دار النهار ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٧ .

ـ . . . . : خارج المكان (مذكرات) ، ترجمة : فوّاز الطرابلسي ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

ـ إديث كريزويل : عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور ، آفاق الترجمة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، أغسطس ١٩٩٦ .

ـ آرثر بولارد : الهجاء ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، الجزء السابع ، دار الرشيد للنشر ، الجمهورية العراقية ـ وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٧٩ .

ـ إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

ـ أندريه بروتون : بيانات السوريالية والأواني المستطرقة ، ترجمة : صلاح برمدا ، آفاق الترجمة ، عدد ٣٩ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مارس ١٩٩٨ .

ـ أندريه موروا : فن التراجم والسير الذاتية ، ترجمة : أحمد درويش ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى

للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ .
- أوبير دريفوس، بول رابينوف: ميشيل فوكو : مسيرة فلسفية، ترجمة : جورج أبي صالح، مراجعة وشروحات: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ت) .
- آيان رايد: القصة القصيرة، ترجمة : منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ .
- إيان كريب: النظرية الاجتماعية، من بارسونز الى هابرماس، ترجمة : محمد حسين غلوم، مراجعة : محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٢٤٤، أبريل١٩٩٩ .
- برتولد بريخت: حوارات المنفيين، نقلها عن الألمانية : يحيى علوان، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ .
- ب.س.ديفيز: المفهوم الحديث للمكان والزمان، الألف كتاب الثاني -٢٢٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦ .
- ب.ليرخ: دراسات حول الأكراد وأسلافهم الخالديين الشماليين، ترجمة : عبدي حاجي، منشورات مكتبة خاني، دمشق، ط١، ١٩٩٤ .
- بنجامين باربر: عالم ماك، المواجهة بين التأقلم والعولمة، ترجمة : أحمد محمود، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ .
- بندكت أندرسن: الجماعات المتخيّلة، ترجمة : محمد الشرقاوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ .
- بول ريكور وآخرون: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور، تحرير : ديفيد وورد، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩ .
- بيتر بروك، تيري إيجلتون، سو إلين كيس (وآخرون) : التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ودراسات أخرى، اختيار وتقديم : نهاد صليحة، اشترك في الترجمة : نهاد صليحة، سناء صليحة، سارة عنان، الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠ .
- بيير ف . زيما: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ترجمة : عايدة لطفي، مراجعة : سيد البحراوي و أمينة رشيد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩١ .
- . . . . : التفكيكية : دراسة نقدية، تعريب : أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٦ .
- تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة : محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا، ط١، ١٩٩٦.
- . . . . : باختين : المبدأ الحواري، ترجمة : فخري صالح، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يونيو ١٩٩٦ .

ـ . . . . : مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة، الصديق بو علام، مراجعة: محمد برّادة، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ .

ـ . . . . : مفهوم الأدب، ترجمة : محمد منذر عيّاشي، دار الذاكرة، حمص ـ سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩١ .

ـ توماس كون: بنية الثورات العلمية، ترجمة : شوقي جلال، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٦٨ ، ديسمبر ١٩٩٢ .

ـ تيتز رووكي: في طفولتي : دراسة في السيرة الذاتية العربية، ترجمة : طلعت الشايب، مراجعة وتقديم : رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٢ .

ـ تيري إيجلتون وآخرون: مدخل إلى ما بعد الحداثة، إعداد وترجمة : أحمد حسّان، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس ١٩٩٤ .

ـ . . . . : مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة : أحمد حسّان، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩١ .

ـ جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة : كاظم جهاد، تقديم : محمد علاّل سيناصر، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠ .

ـ . . . . : ما الذي حدث في " حدث " ١١ سبتمبر ؟، ترجمة : صفاء فتحي، مراجعة : بشير السباعي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٣ .

ـ جان فرانسوا ليوتار : الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة : أحمد حسّان، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ .

ـ جوناثان كللر : فردينان دو سوسير : تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة وتقديم : محمود حمدي عبد الغني، مراجعة : محمود فهمي حجازي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠ .

ـ جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٥ .

ـ . . . . : خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٧ .

ـ . . . . : مدخل إلى النص الجامع، ترجمة : عبد العزيز شبيل، مراجعة : حمّادي صمود، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ .

ـ . . . . : عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة : محمد معتصم، تقديم : سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠ .

ـ جيل دولوز : التجريبية والذاتية ـ بحث في الطبيعة البشرية وفقاً لهيوم، تعريب : أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية

للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩ .
ـ داريو بيانويبا، خ. م بينياليستي: مسار الرواية الإسبانو أمريكية: من الواقعية السحرية إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد أبو العطا، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط ١ ١٩٩٨ .
ـ رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥ .
ـ رايموند ويليامز: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، تحرير وتقديم: توني بينكني، ترجمة: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، عدد ٢٤٦، يونيو، ١٩٩٩ .
ـ روبرتسن سميث: محاضرات في ديانة الساميين، ترجمة: عبد الوهاب علّوب، مراجعة: محمد خليفة حسن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧ .
ـ روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمه وقدَّم له وعلَّق عليه: محمود الربيعي، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٧٣ .
ـ روبرت يونج: أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب، ترجمة: أحمد محمود، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣ .
ـ روجر آلن: الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة: حصة إبراهيم منيف، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧ .
ـ روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة: صلاح رزق، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو ١٩٩٩ .
ـ رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣ .
ـ . . . . : لذّة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، تقديم: عبد الله محمد الغذّامي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ .
ـ . . . . : النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٨ .
ـ . . . . : نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عيّاشي، تقديم: عبد الله محمد الغذّامي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ .
ـ رينيه ويليك: تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠ـ١٩٥٠)، (أربعة أجزاء)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ .
ـ سوزان باسنيت: الأدب المقارن، مقدمة نقدية، ترجمة: أميرة حسن نويرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ .

- سير أنجوس فريزر: الغجر، ترجمة: عبادة كُحيلة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١.
- طرائق تحليل السرد الأدبي (مجموعة مؤلّفين)، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، سلسلة ملفّات (١٩٩٢/ ١)، ط١، الرباط، ١٩٩٢.
- غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.
- ....: شعلة قنديل، عرّبه: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
- ....: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٦.
- فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥.
- فريدريك جيمسون: التحوّل الثقافي، كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (١٩٨٣ ـ ١٩٩٨)، ترجمة: محمد الجندي، تصدير: السيد يسين، مراجعة: فاطمة موسى، مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٠.
- فولفجانج إيسر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ترجمة: عبد الوهاب علّوب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- في الأدب الأفريقي المعاصر: دراسة ونصوص: سعدي يوسف، دار الهمذاني للطباعة والنشر، عدن، جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية، ط ١، ١٩٨٥.
- القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة (مجموعة مؤلفين)، ترجمة وتقديم: خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- كاريث كريفتس: المنفى المزدوج: الكتابة في أفريقيا والهند الغربية بين ثقافتين، ترجمة: محمد درويش، مراجعة: سلمان داود الواسطي، سلسلة المائة كتاب، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي من السرياني إلى العربي، حقّقه مع دراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمد عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
- ك.ك. رَثْفِن: المجاز الذهني، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، الجزء الرابع، منشورات وزارة الثقافة والفنون ـ الجمهورية العراقية، ١٩٧٨.
- كلود بيشوا، أندريه م. روسو: الأدب المقارن، ترجمه كاملاً عن الفرنسية والإسبانية مع حواشي المترجم الإسباني

وقدَّم له وعلَّق عليه : أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٨ .
ـ اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب) : مجموعة مؤلّفين، اختيار وترجمة : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٣ .
ـ مايك فيذرستون : ثقافة العولمة ـ القومية والعولمة والحداثة، ترجمة : عبد الوهاب علّوب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠ .
ـ مجموعة من الكُتّاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة : رضوان ظاظا، مراجعة : المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ١٩٩٧ .
ـ مجموعة من الكُتّاب : موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول بعنوان : (الأدب والنقد والتاريخ الأدبي)، تقديم وترجمة وتعليق : عبد الحميد شيحة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ .
ـ ميخائيل آنوود : معجم مصطلحات هيجل، ترجمه وقدَّم له وعلَّق عليه : إمام عبد الفتاح إمام، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠ .
ـ ميخائيل باختين : الملحمة والرواية، (دراسة الرواية ـ مسائل في المنهجية)، ترجمة : جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢ .
ـ . . . . : شعرية دوستويفسكي، ترجمة : جميل نصيف التكريتي، مراجعة : حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ .
ـ . . . . : الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة : محمد البكري و يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ .
ـ . . . . : الخطاب الروائي، ترجمة : محمد برّادة، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ .
ـ ميخائيل باختين، لوتمان، كوندراتوف : مداخل الشعر، ترجمة : أمينة رشيد، سيد البحراوي، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو ١٩٩٦ .
ـ ميشيل زيرافا : الأسطورة والرواية، ترجمة : صبحي حديدي، دار الحوار ـ سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٥ .
ـ ميشيل فوكو : نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة : أحمد السطّاتي، عبد السلام بنعبد العالي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥ .
ـ . . . . : حفريّات المعرفة، ترجمة : سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان / الدار البيضاء ـ المغرب، الطبعة الثانية ـ منقّحة، ١٩٨٧ .
ـ . . . . : الكلمات والأشياء، فريق من المترجمين بإشراف ومراجعة : مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠ .

ـ . . . . : دروس ميشيل فوكو (١٩٧٠ ـ ١٩٨٢)، ترجمة : محمد ميلاد، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ .
ـ نعوم تشومسكي : ١١ سبتمبر، ترجمة : إلهام العيداروس، ماجي ميشيل، عبد العظيم الورداني، ميريت، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢ .
ـ نقد استجابة القارئ : من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير : جين ب. تومبكنز، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم : محمد جواد حسن الموسوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ .
ـ نك كاي : ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة : نهاد صليحة، الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة الطبعة الثانية، ١٩٩٩ .
ـ نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم : محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس ـ تونس، ١٩٩١ .
ـ هانز جيورج جادامر : تجلّي الجميل، تحرير : روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح : سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧ .
ـ هنري برجسون: الضحك : البحث في دلالة المضحك، ترجمة : سامي الدروبي، عبد الله عبدالدايم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١ .
ـ هنري توماس و دانالي توماس : أعلام الفن القصصي، الجزء الأول، ترجمة : عثمان نويه، راجعه : محمد بدران، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، عدد ٣٣٦، ديسمبر ١٩٧٨ .
ـ والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، ترجمة : حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ .
ـ وليم راي : المعنى الأدبي (من الظاهراتيةإلى التفكيكية)، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ .
ـ يورغن أوسترهامل : الاستعمار : مراجعة نظرية عامة، ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، العدد ٦٥، مايو ١٩٩٩ .

• رابعا : مقالات ودراسات :

ـ إبراهيم القهوايجي : «وليمة لأعشاب البحر وتصور الواقع»، مجلة البيان ـ الكويت، العددان ٣٦٠ ـ ٣٦١، يوليو ـ أغسطس ٢٠٠٠ .
ـ أحمد درويش: تداخلات النصوص والاسترسال الروائي : تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب، مجلة

فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع ١٩٩٨ .
ـ أحمد صبرة: جوانب من شعرية الرواية: (الحب في المنفى) لبهاء طاهر، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٧ .
ـ أحمد المديني: الرواية المغربية: الهويّة في العلاقة مع الآخر، فصول، المجلد السابع عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٨ .
ـ إدوارد سعيد: تأمُّلات في المنفى، ترجمة: نهاد سالم، الكرمل (مجلة الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين)، نيقوسيا ـ قبرص، العدد ١٢، ١٩٨٣ .
ـ . . . . : التعاون، الاستقلال، والتحرير، ترجمة: صبحي حديدي، الكرمل، العدد ٤٨ـ٤٩، ١٩٩٣ .
ـ . . . . : تمثيل التابع، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢ .
ـ . . . . : صدام المفاهيم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الكرمل، العدد ٥٣، خريف ١٩٩٧ .
ـ أزراج عمر: مقاربة أولية لمساهمة علاقات الاستعمار وما بعد الاستعمار في تشكيل فكر ما بعد الحداثة في فرنسا، قضايا فكرية، القاهرة، الكتاب التاسع عشر والعشرون (الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة)، أكتوبر ١٩٩٩ .
ـ إسمت عبد الوهّاب: هارون وبحر القصص: "ما فائدة القصص التي لا تتسم حتى بالصدق؟»، ألف (مجلة البلاغة المقارنة)، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد الثامن عشر، ١٩٩٨ .
ـ آلن دوجلاس: المؤرِّخ والنص والناقد الأدبي، فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، ١٩٨٣ .
ـ إليكي بويمر: آفاق ما بعد الكولونيالية، ترجمة: غادة نبيل، مجلة القاهرة، العدد ١٨٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٧ .
ـ أمينة رشيد: استعارة الثورة/ الحريق في «حريق» محمد ديب، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٢ .
ـ . . . . : ارتباك الذات الباحثة عن الحداثة وما بعدها وما قبلها، قضايا فكرية، الكتاب التاسع عشر والعشرون، أكتوبر ١٩٩٩ .
ـ إيتل عدنان: الكتابة بلغة أجنبية، ترجمة: داليا سعيد مصطفي (عن الإنجليزية)، ألف (مجلة البلاغة المقارنة)، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد العشرون، ٢٠٠٠ .
ـ إيللا شوحت: كولمبوس، فلسطين، واليهود العرب: نحو مقاربة علائقية لهوية المجموعة، ترجمة: صبحي حديدي، الكرمل، عدد ٥٢، صيف ١٩٩٧ .
ـ إيهاب حسن: نحو مفهوم لـ «ما بعد الحداثة»، ترجمة: صبحي حديدي، الكرمل، عدد٥١، ربيع ١٩٩٧ .

ـ بنسالم حميش : في إشكالية الهوية المزدوجة ، الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية نموذجاً ، فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الرابع ، ربيع ١٩٩٨ .
ـ تحية عبد الناصر : اللغة والهوية في "«متسوّلة عند باب العمود» لياسمين زهران ، ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد العشرون ، ٢٠٠٠ .
ـ تزفيتان تودوروف : تفاعل الثقافات ، ترجمة : مجموعة من الباحثين بإشراف هدى وصفي ، فصول ، المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني ، صيف ١٩٩٣ .
ـ تيموثي ميتشل : مدرسة دراسات التابع ومسألة الحداثة ، ترجمة : بشير السباعي ، ألف (مجلة البلاغة المقارنة) الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الثامن عشر (خطاب ما بعد الكولونيالية في جنوب آسيا) ، ١٩٩٨ .
ـ جابر عصفور : بلاغة المقموعين ، ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الثاني عشر ، ١٩٩٢ .
ـ . . . . : رواية السجن ، جريدة الحياة ، ٩/ ٦/ ١٩٩٧ .
ـ . . . . : الناقد الكولونيالي ، جريدة الحياة ، ٢/ ٢/ ٢٠٠٠ .
ـ . . . . : حضور الهوامش ، جريدة الحياة ، ١٢/ ٤/ ٢٠٠٠ .
ـ . . . . : الأنا والآخر ، جريدة الحياة ، ٤/ ٤/ ٢٠٠١ .
ـ . . . . : إقصاء الآخر ، جريدة الحياة ، ١١/ ٤/ ٢٠٠١ .
ـ . . . . : تقنية الأصوات المتعددة ، جريدة الحياة ، ١٨/ ٤/ ٢٠٠١ .
ـ . . . . : يحدث في رام الله ، جريدة الحياة ، ٢٤/ ٤/ ٢٠٠٢ .
ـ . . . . : المنافي العراقية (١) ، جريدة الحياة ، ٩/ ١٠/ ٢٠٠٢ .
ـ . . . . : المنافي العراقية (٢) ، جريدة الحياة ، ١٦/ ١٠/ ٢٠٠٢
ـ . . . . : تمثيلات صدّام (١) ، جريدة الحياة ، ٢٥/ ٦/ ٢٠٠٣ .
ـ . . . . : تمثيلات صدّام (٢) ، جريدة الحياة ، ٩/ ٧/ ٢٠٠٣ .
ـ جاك دريدا : البنية ، اللعب ، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية ، ترجمة : جابر عصفور ، فصول ، المجلد الحادي عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٣ .
ـ جوزيف فرانك : القدّيس باختين ، ترجمة : إبراهيم البجلاتي ، الثقافة العالمية ـ الكويت ، ١٩٩٨ .
ـ جياتري سبيفاك : دراسات التابع : تفكيك التأريخ ، ترجمة وتقديم : سامية محرز ، ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الثامن عشر ١٩٩٨ .
ـ حسن خضر : صور المكان ، الكرمل ، عدد ٦٠ ، صيف ١٩٩٩ .
ـ حلمي شعراوي : صورة الأسود في الثقافة العربية ، الكرمل ، العدد ٥٣ ، خريف ١٩٩٧ .

ـ حليم بركات : رواية الغربة والمنفى ، فصول ، المجلد السابع عشر ، العدد الأول ، صيف ١٩٩٨ .
ـ داريل تشن : التعددية الثقافية وأقنعتها : سياسات فن الهوية ، ترجمة : أمين الرباط ، مراجعة : عبد الحليم إبراهيم حسين ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، العدد الأول ، صيف ٢٠٠٠ .
ـ رجاء عيد : لقاء الحضارات في الرواية العربية ، فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الرابع ، ربيع ١٩٩٨ .
ـ رشيد الضعيف : النتاج الروائي في لبنان (تيارات واتجاهات) ، فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الرابع ، ربيع ١٩٩٨ .
ـ رضوى عاشور : صيَّادو الذاكرة : فلسطين ١٩٤٨ ، فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الرابع ، ربيع ١٩٩٨ .
ـ سامية محرز : المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي ، ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ، العدد الرابع ، ربيع ١٩٨٤ .
ـ . . . . : خارطة الكتابة : حوار مع أهداف سويف ، ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ، العدد العشرون ، ٢٠٠٠ .
ـ سعيد يقطين : انتقال النظريات السردية (المشكلات والعوائق) ، الجسرة الثقافية ، قطر ، العدد الثاني ، ١٩٩٩ .
ـ سمير أمين : تجاوز الحداثة أم تطويرها ؟ ، الكرمل ، العدد ٥١ ، ربيع ١٩٩٧ .
ـ . . . . : نحو استراتيجية للتحرر ، ترجمة : أحمد عمر شاهين ، الكرمل ، العدد ٥٣ ، خريف ١٩٩٧ .
ـ سمير قطّامي : هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية ، فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الرابع ، ربيع ١٩٩٨ .
ـ شاكر عبد الحميد : إميل حبيبي . . أنت الكنز الباقي ، أخبار الأدب ، ١٢ مايو ١٩٩٦ .
ـ شرف الدين ماجدولين : الرواية والمنفى وسؤال الغيرية ، مجلة إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، العددان ديسمبر ١٩٩٩ ـ يناير ٢٠٠٠ .
ـ شكري الماضي : الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنّا مينة ، فصول ، المجلد الثامن ، العدد ٣ـ٤ ديسمبر ١٩٨٨ .
ـ صبحي حديدي : فرانز فانون : نبيّ العنف ؟ مسيح الثقافات المقهورة ؟ شاعر العالم؟ ، الكرمل ، العدد ٥٠ ، شتاء ١٩٩٧ .
ـ صلاح فضل : تقنية الكولاج الروائي ، فصول ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني ، صيف ١٩٩٢ .
ـ طلعت الشايب : إميل حبيبي وخرافية أنسنة ، أخبار الأدب ، ١٢ مايو ١٩٩٦ .
ـ طه خليل : سليم بركات في روايته «معسكرات الأبد» ، إبداع ، العدد السابع ، يوليو ١٩٩٥ .
ـ عاطف أحمد : الحداثة / ما بعد الحداثة : بعض الخصائص والإشكاليات ، قضايا فكرية ، الكتاب التاسع عشر والعشرون ، أكتوبر ١٩٩٩ .
ـ عبد الحميد عقّار : تحولات الرواية المغربية : مداخل مجملة ، فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الرابع ، ربيع ١٩٩٨ .

ـ عصام الخفاجي : في البحث عن هوية مفتّتة : الأصول الاجتماعية للقطيعة الحضارية في المشرق العربي ، قضايا فكرية ، الكتاب التاسع عشر والعشرون ، أكتوبر ١٩٩٩ .

ـ علي مبروك : من الاستعارةإلى الاستعادة : الإسلام والحداثة عند فضل الرحمن ، ألف ، العدد الثامن عشر ، ١٩٨٨ .

ـ غلين باومن : خيال المنْفَى : بناء المكان الفلسطيني من خارجه ، ترجمة : حسن خضر ، الكرمل ، العدد ٦٠ ، صيف ١٩٩٩ .

ـ فاطمة المحسن : أدب منْفَى أم أدب في المنْفَى : في التجربة العراقية المهاجرة ، الحياة ، ١٤ / ٤ / ١٩٩٧ .

ـ . . . . : الرواية العراقية المغتربة ، فصول ، المجلد السابع عشر ، العدد الأول ، صيف ١٩٩٨ .

ـ فريال غزّول : ما بعد الكولونيالية وما وراء المسمّيات ، قضايا فكرية ، الكتاب التاسع عشر والعشرون ، أكتوبر ١٩٩٩ .

ـ فريدريك جيمسون : سياسات النظرية : المواقف الإيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة ، ترجمة : فخري صالح ، الكرمل ، العدد ٥١ ، ١٩٩٧ .

ـ فيصل درّاج : وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي ، فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الثالث ، شتاء ١٩٩٧ .

ـ . . . . : ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة ، الكرمل ، العدد ٥١ ، ربيع ١٩٩٧ .

ـ . . . . : إميل حبيبي وتقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية ، الكرمل ، العدد ٥٢ ، صيف ١٩٩٧ .

ـ . . . . : صور اليهودي الغائمة في مرايا غسّان كنفاني ، الكرمل ، العدد ٥٣ ، خريف ١٩٩٧ .

ـ . . . . : الرواية الفلسطينية بين المنْفَى والحصار ، جريدة الحياة ، ٢٤/ ٤/ ٢٠٠٢ .

ـ فوزية أسعد : أدب في المنْفَى ، فصول ، المجلد السابع عشر ، العدد الأول ، صيف ١٩٩٨ .

ـ كاظم جهاد : مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية أفلاطونية ، فصول ، المجلد الحادي عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٣ .

ـ . . . . : من الهويةإلى الاختلاف : سياسة دريدا ، الكرمل ، العدد ٤٨ ـ ٤٩ ، ١٩٩٣ .

ـ . . . . : من نقد الحداثةإلى ما بعد الحداثة ، الكرمل ، العدد ٥٢ ، صيف ١٩٩٧ .

ـ كمال أبو ديب : إدوارد سعيد في الثقافة والهيمنة ، مجلة نزوى ، سلطنة عمان ، العدد التاسع ، يناير ١٩٩٧ .

ـ ماري تريز عبد المسيح : الإبداع مقاومة ، قراءة في رواية مصرية ورواية صومالية ، فصول ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني ، صيف ١٩٩٢ .

ـ . . . . : الخطاب الروائي ما بعد الاستيطان : قراءة في «دنقلة» و «أجنحة الغبار» ، مجلة القاهرة ، العدد ١٨٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٧ .

ـ . . . . : ما بعد الكولونيالية : قراءة أولى ، مجلة القاهرة ، العدد ١٨٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٧ .

ـ . . . . : أسطورة الفقد / الاستعادة : إعادة قراءة باكستانية للأندلس، ألف (مجلة البلاغة المقارنة)، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد الثامن عشر، ١٩٩٨ .

ـ . . . . : «خطاب المابعد»: مواجهة أم التقاء، قضايا فكرية، الكتاب التاسع عشر والعشرون، أكتوبر ١٩٩٩ .

ـ ماهر جرّار: «المتشائل» لإميل حبيبي : الأدب الهامشي ينتزع جغرافيته، فصول، المجلد السابع عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٨ .

ـ ماهر اليوسفي : غسّان كنفاني ـ عن الموت والمصير في الأزمنة التراجيدية، أخبار الأدب، ٢٧ يونيو ١٩٩٩ .

ـ محسن جاسم الموسوي : مواجهات إعجاز أحمد الثقافية، ألف (مجلة البلاغة المقارنة)، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد الثامن عشر ١٩٩٨ .

ـ محمد أنقار : الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣ .

ـ محمد جمال باروت: في منطق ما بعد الحداثة، الكرمل، العدد ٥٢، صيف ١٩٩٧ .

ـ محمد علي الكردي: الحداثة وما بعد الحداثة بين الفكر والأدب، قضايا فكرية، الكتاب التاسع عشر والعشرون، أكتوبر ١٩٩٩ .

ـ . . . . : جاك دريدا وفلسفة التفكيك، إبداع، العددان الثاني والثالث، فبراير ـ مارس ٢٠٠٠ .

ـ . . . . : فوكو : الرؤية والالتزام، إبداع، العددان : الرابع أبريل ٢٠٠٠، والخامس مايو ٢٠٠٠ .

ـ محمد مشبال: مقولة «النّوع» وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣ .

ـ محمد مصطفي بدوي: رواية الغربة : «الحب في المنفى» لبهاء طاهر، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء ١٩٩٧ .

ـ منى طلبة: مفهوم الحكاية ما بين ليوتار وريكور : وجهتا نظر لما بعد الحداثة، قضايا فكرية، الكتاب التاسع عشر والعشرون، أكتوبر ١٩٩٩ .

ـ نادين جورديمر: حرّية الكاتب، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢ .

ـ نجوجي وا ثيونجو: الأديب في معترك السياسة، ترجمة : محمود البطل، ألف، العدد السابع (العالم الثالث: الأدب والوعي)، ربيع ١٩٩٧ .

ـ نزيه أبو نضال: السمات الفنية في رواية القمع العربية، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء ١٩٩٧ .

ـ نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسه اجتماعية، ترجمة : رشاد عبد القادر، الكرمل، العدد ٤٦، صيف ٢٠٠٠ .

ـ هالة كمال : صور للذات الأوروبية في أدب ما بعد الكولونيالية : التفاعل الثقافي في أعمال مختارة للروائية روث بروير جابفالا ، مجلة القاهرة ، العدد ١٨٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٧ .
ـ يوسف سلامة : مشكلة الهويّة في الفلسفة الغربية ، الكرمل ، العدد ٥٠ ، شتاء ١٩٩٧ .

• خامسا: مراجع باللغة الإنجليزية :

(A) Encyclopedias and Dictionaries:

- **A Dictionary of Cultural and Critical Theory**, edited by: Michael Payne, Blackwell, 1996.
- **Chambers 21st Centurey Dictionary**, 1999.
- **Encyclopedia of Post-colonial Literature in English**, Edited by: Eugene Benson, L. W. Conolly, Routledge, London and New York, 1994.
- (Prince) Gerald: **(A Dictionary of Narratology)**, University of Nebbraska Press: Lincoln and London, 1987.
- **The Handbook of Critical Theor**y, Edited by: David M. Rsmussen, Blackwell, 1996.

(B) Books:

- (Ashcroft) Bill, (Griffiths) Gareth, (Tiffin) Helen: **(The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literatures**, Routledge, London and New York, 1989.
- ....: **Key Concepts in Post-Colonial Studies**, Routledge, London and New York, 1998.
- (Bakhtin) Mikhail: **Rabelais and His World**, Translated by: Helen Isowlsky, The M. I. T. Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1968.
- ....: **Speech Genres and Other Late Essays**, Translated by Vern W. McGee, edited by C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1986.
- (Berg. E) Nancy: **(Exile from Exile, Israeli Writers from Iraq)**, State University of New York Press, 1996.
- (Bhabha) Homi.. K: **(The Location of Culture, Living on Boundaries: The Art of Present)**, Routledge, 1994.
- (Bohemer), Elleke: **Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors**, Oxford, New York, Oxford Uni versity Press, 1995.

- (Booth), Wayne, C: **The Rhetoric of Fiction**, The University of Chicago Press, Chicago - London, 1961.
- (Brandist) Craig: **Carnival Culture and The Soviet Modernist Novel**, London, Macmillan, 1996.
- (Clark) Timothy: **Derrida, Heidgger, Blanchot, Sources of Derrida's notion and Practice of Literature**, Cambridge University Press, 1992.
- (Culler) Jonathan: **(Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature)**, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975.
- (Docherty) Thomas: **(After Theory: Postmodernism/ Postmarxism)**, Routledge, London and New York, 1990.
- (During) Simon: **(Fucault and Literature, Towards a Genealogy of Writing)**, Routledge, London and New York, 1992.
- (Eagleton) Terry: **(Ideology: An Introduction)**, Verso, London, New York, 1991.
- (Emerson) Caryl: **The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin**, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997.
- **Exile: The Writer's Experience**, Edited by John M. Spalek and Robert F. Bell, The University of North Carolina Press, Chopel Hill, 1982,
- (Falck) Colin: **Myth, Truth and Literature: Towards A True postmodernism,** 2nd, Edition, Cambridge University Press, 1989.
- (Genette) Gerard: **(Narrative Discourse, An Essay in Method)**, Translated by Jane E. Lewin, Foreword by Jonathan Culler, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980.
- ....: **Figures of Literary Discourse**, Translated by Alan Sheridan, Introductory by Marie Rose Logan, Columbia University Press, New York, 1982.
- (Green) Keith (and Lebihan) Jill: **(Critical Theory Practice: A Course book)**, Routledge, London and New York, 1996.
- (Harvey) David: **The Condition of Postmodernism, An Enquirey into the origins of cultural change**, Blackwell, Cambridge MA Oxford UK, 1990.
- (Jameson) Fredric: **Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism**, Verso, London and New York. 1991.

- ....: **The Politial Unconscious: Narrative as A Socially Symbolic Act**, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981..
- (Kristeva) Julia: **The Kristeva Reader**, Edited by: Toril Moi, Blackwell, Oxford, UK Cambridge USA, 1986.
- (Levin) Harry: **(Refractions: Essays in Comparative Literature)**, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1996.
- (Memmi) Albert: **(The Colonizer and The Colonized)**, Introduction by Jean - Paul Sartre, Translated by Howard Green Feld Beacon Press, 1965.
- (Moore-Gilbert) Bart: **Postcolonial Theory, Contexts, Pratices**, **Politics**, Verso, London, New York, 1997.
- **Nation and Narration**, Edited by Homi K. Bhabha, Routledge, London and New York, 1990.
- **On Narrative**, Edited by: W. J. T.. Mitchell, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1981.
- (Patterson) David: **(Exile: The Sense of Alienation in Modern Russain Letters)**, The University Press of Kentuky, 1995.
- (Rai) Milan: **Chomsky's Poetics**, Verso, London and New York, 1995.
- (Reinelt) Janette. G, (and Roach) Joseph. R: **(Critical Theory and Performance)**, Ann Arbor: University of Michigan, 1992.
- (Rimmon-Kenan) Shlomith: **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, Methuen, London and New York, 1983.
- (Said. W) Edward: **(Beginnings: Intention and Method)**, Basic Books Inc., Publishers, New York, 1975.
- ....: **The World, The Text and The Critic**, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1983.
- ....: **Refletions on Exile and Other Essays**, Harvard University Press, Cambridge, Masschusetts, 2002.
- (Saul) Morson, (Emerson) Caryl: **(Mikhail Bakhtain: Creation of Prosaics**, Stanford University Press, Califorrnia, 1990.

- (Seidel) Michael: **(Exile and the Narrative Imagination)**, Yale University Press, New Harven and London, 1986.
- (Spivak) Gayatri Chakravorty: **(The Post-Colonial Critic)**, Edited by Sarah Harasym, Interviews, Strategies, Dialogues, Routledge, New York, London, 1990.
- (Szondi) Peter: **Introduction to Literary Hermeneutics**, translated from The German by: Martha Woodmansee, Cambridge University Press, 1995.
- The Johns Hopkins: **Guide Literary Theory Criticism**, edited by Michael Groden and Martin Kreiswirth, The johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1994.
- **The Post-colonial Question, Common Skies, Divided Horizons**, Edited by: Iain Chambers and Lidia Curti, Routledge, London and New York, 1996.
- **The Post-Colonial Studies Reader**, Edited by: Bill Ashcroft, Gareth Griffith, Helen Tiffin, Routledge, London and New York, 1995.
- **The Post-Modern Reader**, Edited by: Charles Jencks, Academy Editions, London/st Martin's, New York, 1992.
- (Todorov) Tzvetan: **The Poetics of Prose**, Translated from The French by: Rishard Howard, With a new foreword by: Jonathan Culler, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1997.

(C) Periodicals:

- (Ahmed) Aigaz: (The politics of Literary Postcoloniality, **Race and Class)**, 3-36, 1995.
- (Culler) Gonathan: (Hermeneutics and Poetics in The post-struturalist Era), **alif** (Journal of comparative poetics), No 8., Spring, 1988.
- (Flores) Andrea: (Ruin and Affect in Assia Djebar's Vaste est La prison), **alif** (Journal of Comparative Poetics), No. 20, 2000.
- (Harlow) Barbara, (Yaziji) Nejd: (Ghassan Kanafani: Thoughts on Change and the Blind Language) Introduction and Translation, **alif** (Journal of Comparative Poetics), No 10, 1990.
- (Jameson) Fredric: (Third World Literature in The Era of Multinational Capitalism), **Social Text**, (Fall) 1986.
- (McClintock) Anne: (The Angel of Progress: Pitfalls of the Term Post-Colonialism, **Social Text**, 31/32, 1992.

- (Parry) Benita: (Problem in Current Theories of Colonial Discourse, **OLR** (The Oxford Literary Review), Vol, Nos 1-2, 1987.

- (Pechey) Graham: (On The Borders of Bakhtin: Dialogization, Decolonization, **OLR** (The Oxford Literary Review), Vol 9, Nos 1-2, 1987.

- (Shohat) Ella: (Notes on The Post-Colonial, **Social Text**, 31/32, 1992.